

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Renata Gonçalves Gomes

MEU NOME É CHACAL:
A MOLDURA E A POESIA DO POETA EM PERIÓDICOS

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura Brasileira.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Lucia
de Barros Camargo

Florianópolis,
março de 2012

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

G633m Gomes, Renata Gonçalves
Meu nome é Chacal [dissertação] : a moldura e a poesia
do poeta em periódicos / Renata Gonçalves Gomes ; orientadora,
Maria Lúcia de Barros Camargo. - Florianópolis, SC, 2012.
252 p.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Chacal - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3.
Poesia brasileira. 4. Periódicos. I. Camargo, Maria Lúcia de
Barros. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

CDU 82

À minha mãe, que sempre me mostrou o prazer da leitura. E ao meu afilhado Mateus, que de tanto me ver lendo para este trabalho, também pegou o gosto pelos livros.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre apoiou minhas escolhas e me confortou nas horas mais difíceis: Mãe, Pai, Mana, Nego, Chico, Leo, Alice, Olívia e Gaia, amo vocês.

Ao meu avô Agenor pelas histórias contadas, pelos sambas recomendados e pelo futebol de domingo à tarde, à minha avó Irani por ter sido sempre tão materna: tenho a honra de tê-los ao meu redor. Aos meus queridos tios e tias, primos e primas por me ensinaram a gostar de Rita Lee, Mutantes, Charles Chaplin, Woody Allen, Carmen Miranda e Carlos Drummond de Andrade, desse universo maravilhoso.

À professora Maria Lucia de Barros Camargo pela dedicação a este trabalho e pela paciência em me orientar desde a iniciação científica. Muito obrigada, de coração, por tudo.

Aos professores Jair Tadeu da Fonseca e Manoel Ricardo de Lima, um carinho especial pela motivação que me deram ao longo deste trabalho por me incentivar e me instigar durante suas aulas. À professora Susana Scramim pelas aulas nos seminários de poesia e ao professor Carlos Eduardo Capela pelas aulas da pós, além da leitura e ajuda de ambos na qualificação deste trabalho. À Lucia Almeida pela generosidade e paciência em me auxiliar na revisão desta dissertação em seu mês de férias. Aos demais professores do departamento de Literatura pelas palestras, conversas e eventos sempre enriquecedores.

Aos meus amigos mais queridos: André, Arthus, Isabel, Laísa e Maria Carolina; Luiza, Fred e George; Amanda, Ariane e Andrei; Gabriela, Juliana e Manoela. Amo vocês.

Aos colegas do NELIC e do departamento de Literatura que sempre estiveram dispostos a conversar e a me instigar com ideias e questões.

Ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), em especial à Georgia e ao Antônio, acervos que disponibilizaram materiais determinantes para a feitura deste trabalho.

Ao poeta Chacal por ter se colocado à disposição para o que fosse preciso, por ter me apresentado o CEP 20.000 de maneira tão

acolhedora, pela participação no I Encontro Latino-Americano de Estudantes de Letras (ELAEL) e pela doação de um dos números da revista *O Carioca* ao acervo do NELIC.

À Fernanda Medeiros, por ter me enviado seus ensaios publicados em revistas acadêmicas. Ao Felipe e ao Lucas, editores do jornal *Plástico Bolha*, pela disponibilização das edições ao NELIC e pelo entusiasmo compartilhado pela poesia.

Aos professores que aceitaram fazer parte desta defesa: é muito gratificante tê-los nesta banca e saber o que vocês têm a dizer sobre meu trabalho.

Ao REUNI pela tranquilidade que a bolsa de estudos me deu durante esses dois anos de trabalho.

"I mean do you have to be a bohemian type, or
dead, for Chrissake, to be a *real poet*? What do
you want - some bastard with wavy hair? (...) Just
tell me first what a *real poet* is, if you don't mind.
I'd appreciate it. I really would."

(J.D. Salinger, *Franny and Zooey*, 1955)

RESUMO

O estudo da poética de Chacal, neste trabalho que ora se apresenta, se realiza a partir dos periódicos em que o poeta carioca colaborou e/ou editou durante os mais de 40 anos de carreira. Lendo as revistas *Navilouca*, *Polem*, *Malasartes*, *Almanaque Biotônico*, *Vitalidade*, *Bando* e *O Carioca*, juntamente com os livros *Posto 9*, *Uma história à margem* e *a vida é curta pra ser pequena*, revelou-se uma moldura da poética de Chacal: a busca pela consagração, o diálogo com a tradição literária e a formação de sua Biblioteca, até então sempre negada pelo poeta e pela crítica. Com o estudo destes periódicos, que são de diferentes décadas, é possível ler grande parte da produção poética de Chacal a partir de seus diálogos com outros poetas e estéticas, traçando um percurso do não-lugar, mas que, ainda assim, estabelece sua Biblioteca.

Palavras-chave: Chacal; Poesia Brasileira; Periódicos.

ABSTRACT

The study of Chacal's poetics presented in this dissertation issue from the idea of reading it by periodicals in which the brazilian poet have collaborated and/or edited during his more than 40 years of career. Therefore, the literary magazines *Navilouca*, *Polem*, *Malasartes*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Bando* and *O Carioca*, herewith the books *Posto 9*, *Uma história à margem* and *a vida é curta pra ser pequena*, revealed a frame of Chacal's poetics: the search for acclaim, the contact with the literary tradition and the generation of his Library, before denied by the poet and the critic. Hence, the periodicals' study with these literary magazines, that are from different decades, allows the reading of most Chacal's poetics by his contacts with another poets and aesthetics, positioning himself in a "non-place", however, even so, establishes his own Library.

Keywords: Chacal; Brazilian Poetry; Periodicals.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1: Capa da revista <i>Navilouca</i>	64
Fig.2: Colaboração de Chacal na revista <i>Navilouca</i>	71
Fig.3: Reprodução de encarte não-publicado.....	74
Fig.4: Capa do <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i>	82
Fig.5: Capa do disco <i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	87
Fig.6: Capa do disco <i>We're only on it for the money</i>	87
Fig.7: Capa do disco <i>Tropicália ou Panis et Circencis</i>	88
Fig.8: Capa e contracapa do <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i>	88
Fig.9: Capa da revista <i>Almanaque Fontoura</i>	89
Fig.10: Cartaz promocional do lançamento do <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i> , em <i>Malasartes</i>	95
Fig.11: Carta Enigma, colaboração de Chacal no <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i>	97
Fig.12: S/ título. Colaboração de Chacal no <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i>	98
Fig.13: Jogo Enigmático. Colaboração de Chacal no <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i>	99
Fig.14: Capa da revista <i>O Carioca</i> , n.1.....	101
Fig.15: Capa da revista <i>O Carioca</i> , n.2.....	102
Fig.16: Capa da revista <i>O Carioca</i> , n.3.....	103
Fig.17: Capa da revista <i>O Carioca</i> , n.4.....	104

Fig.18: Capa da revista <i>O Carioca</i> , n.5.....	105
Fig.19: Certificado de Enquadramento de Projeto Cultural Incentivado, em <i>O Carioca</i>	110
Fig.20: Fotografia por Walter Carvalho em <i>O Carioca</i>	121
Fig.21: Parte externa de "Não me desaponte" (caixa de largura 4cm x 4cm; altura 1,5cm).....	221
Fig. 22: Parte interna da caixa e da tampa de "Não me desaponte".....	221
Fig.23: Frente de <i>vida</i> (livrinho de 3,5cm x 3,5cm).....	222
Fig.24: Páginas de <i>vida</i>	222
Fig.25: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista <i>Bando</i>	223
Fig.26: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista <i>Malasartes</i>	224
Fig.27: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista <i>Polem</i>	225
Fig.28: Fotocópia da apresentação da entrevista com colaboração de poemas na revista <i>Coyote</i>	226
Fig.29-31: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista <i>Coyote</i>	227-229
Fig.32: Fotocópia da fotografia de Chacal, por Romulo Fritscher, publicada na revista <i>Coyote</i>	230
Fig.33-38: Fotocópias da colaboração de Chacal na revista <i>Azougue</i>	231-235
Fig.39: Texto de Carlos Ávila e Sérgio Sant'anna sobre Chacal no <i>Suplemento Literário de Minas</i>	236
Fig.40: Colaboração de Chacal no <i>Suplemento Literário de Minas</i>	237
Fig.41: Colaboração de Chacal no <i>Suplemento Literário de Minas</i>	238

Fig.42: Colaboração de Chacal no <i>Suplemento Literário de Minas</i>	239
Fig.43: Capa da revista <i>Escrita</i> "A vez dos marginais".....	240
Fig.44: Entrevista com os poetas "marginais" na revista <i>Escrita</i>	241
Fig.45: Colaboração de Chacal na revista <i>Escrita</i>	242
Fig.46: Entrevista de Chacal, Cacaso, Tite de Lemos e Bernardo Vilhena para a <i>Revista do Brasil</i>	243
Fig. 47: Resenha de Paulo Leminsk a propósito do lançamento do livro de Chacal <i>Drops de abril</i>	244
Fig.48: Capa do jornal <i>Plástico Bolha</i>	245
Fig.49: Colaboração de Chacal no jornal <i>Plástico Bolha</i>	246
Fig. 50: Capa do jornal <i>Plástico Bolha</i> , ano 7, n. 30.....	247
Fig. 51: Colaboração de Chacal no jornal <i>Plástico Bolha</i> , ano 7, n. 30, p. 14.....	248
Fig.52: Colaboração de Chacal em <i>O Carioca</i>	249
Fig.53: Texto de Chacal na revista <i>O Carica</i>	250
Fig. 54: Texto de Chacal na revista <i>O Carioca</i>	250
Fig. 55: Colaboração de Chacal na revista <i>O Carioca</i>	251
Fig. 56: Texto de Chacal na revista <i>O Carioca</i>	252

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
1.1	CAPÍTULO I	18
1.1.1	Revisão da crítica literária: Os debates sobre a poesia surgida na década de 70	18
1.1.2	Minha fama de mau ou Chacal le-gal, Chacal fa-tal?	48
1.1.3	Meu nome é Chacal	53
2.	CAPÍTULO II	60
2.1	A Poesia errante nas páginas dos periódicos.....	60
2.2	Chacal em: <i>Navilouca</i> e durante a Pós-Tropicália	65
2.3	Chacal em: <i>Almanaque Biotônico Vitalidade</i> e as Artimanhas...83	
2.4	Chacal em: revista <i>O Carioca</i> e o CEP 20.000.....	106
3.	CONCLUSÃO.....	123
4.	REFERÊNCIAS.....	126
	APÊNDICE A – Relatórios de Indexação	142
	APÊNDICE B – Entrevistas e Depoimentos.....	216
	ANEXO – Material de periódicos em fotografia.....	221

INTRODUÇÃO

Diante do objetivo de fazer uma leitura da poética¹ de Chacal, num contexto que não me permite fazer essa análise somente de forma intrínseca, mas demanda um olhar extrínseco; diante dos fatos e posturas que aconteciam e se rebelavam na cidade do Rio de Janeiro na década de 70, – cidade que é mais do que uma identidade, ela é provedora da poética de Chacal – ponho-me numa posição um tanto quanto dispar dos contextos que os inúmeros ensaios, artigos, livros e antologias tentaram formar até agora sobre a então chamada poesia marginal. Eu me coloco no próprio *belvedere* que a geração em que nasci me permite estar. Não participei da geração de 50 em São Francisco, ou sequer nos Estados Unidos. Não participei da geração de 70 no Rio de Janeiro, ou sequer no Brasil. Não participei dos grandes encontros de *rock* e psicodelia em Londres, ou em qualquer canto da Inglaterra. Eu não “vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura”²; também não tive o prazer de conhecer Ricardo em 71³. O começo de tudo para mim foi um ano depois de *Comício de Tudo*⁴ e tudo já tinha começado há bastante tempo. Não vi os grandes debates gerados em torno da antologia de Heloísa Buarque de Hollanda, que leio com prefácio e posfácio sobre a, hoje, tão acadêmica poesia marginal.

Talvez esse distanciamento para com a poesia e a crítica da década de 70 tenha sido o grande propulsor para o desenvolvimento desta pesquisa, visto que, com uma grande fortuna crítica, a dúvida em relação ao esgotamento do assunto, ao já dito e redito, ao óbvio e ao anacrônico cessou quando a poesia de Chacal foi transformada numa antologia chamada *Belvedere*, editada pela Cosac&Naify em conjunto com a 7Letras.

¹ Segundo o *Pequeno Dicionário de Língua Portuguesa Ilustrado* a diferença entre os vocábulos “poesia” e “poética” é que a primeira é definida como “Arte de escrever em verso”, já a segunda significa “Arte de fazer versos” (FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Edição 11. São Paulo: Gamma, s/ ano, s/ p.) O que me leva a optar pela escolha do uso da palavra “poética” em referência ao trabalho de Chacal aqui estudado é a amplitude que o verbo “fazer” versos implica, ao contrário do verbo “escrever” versos, que limita-o a um meio. Fazer versos condiz mais com o trabalho de Chacal, que será apresentado aqui nas seguintes páginas, já que seus poemas e suas expressões de arte não estão somente no papel, no livro, ou, em algumas vezes, sequer em versos, mas estão também na fala, no poema objeto, nas experimentações, saraus, nas biografias, na internet, em blogs, etc.

² Do poema “O Uivo”, no original *Howl*, de Allen Ginsberg: “I saw the best minds of my generation destroyed by madness [...]”. No corpo do texto, tradução de Claudio Willer.

³ Trata-se do primeiro livro de Chacal, intitulado *Muito Prazer, Ricardo*, de 1971.

⁴ *Comício de Tudo* é o nono livro de Chacal, lançado em 1986.

Em pequeno texto escrito para explicar o livro lançado pela Cosac&Naify, Chacal detalha que o *Belvedere* que se refere, lembrando do passado e de sua infância, é o lugar onde sempre esperou chegar, o lugar para ver a vista. Lembrando que um belvedere, verbete que provém do italiano, bel(lo) ‘belo’ + vedere ‘ver’, mas adaptado à língua portuguesa, é sinônimo de mirante. Segundo o dicionário Houaiss é uma “pequena construção isolada num jardim ou parque de onde se desfruta de um panorama (...), um terraço elevado, pequeno mirante ou pavilhão do barroco erigido em local elevado” (HOUAISS; FRANCO; VILLAR, 2001, p.429.), um lugar que coloca aquele que vê numa posição superior, acima do que vê, superior à própria vista, à própria paisagem, ao belo, às próprias imagens construídas para serem contempladas. Lembrando que o belo, segundo Leminski (1984, p.79-80), é o mais abstrato objetivo da arte, uma qualidade designada como beleza sendo composta por objetos, necessariamente, mais belos do que outros, representando uma aristocracia. Deste ponto de vista, o título *Belvedere*, que provém do italiano *bello*, infere uma tentativa de inclusão desta poesia, desta antologia, numa aristocracia das obras de arte, mesmo sendo considerada marginal. Pode ser uma busca pelo reconhecimento, por uma posição, por um belvedere e uma consagração. Qual seria essa vista a ser olhada, então? A vista para a poesia de Chacal, ou a vista para o poeta Chacal? Sob o discurso do poeta, que se coloca diante de um belvedere, há o desejo de ter os holofotes guiados ao encontro da sua poesia ou da sua figura como poeta? Seria uma forma de contemplarmos sua literatura, sua poética, ou seria uma forma de reverenciarmos a chegada de um poeta marginal a uma grande editora com uma antologia cara pelo seu formato e apresentação em capa dura que "se sustenta em pé"⁵? Estas questões estabelecidas através do discurso do poeta e da crítica serão interessantes para pensar em até que ponto existe uma moldura em Chacal a fim de instaurar uma poética a partir dela.

⁵ Em entrevista, Manoel Ricardo de Lima pergunta à Chacal sobre o livro, até então, recém lançado, *Belvedere*: "Com este Belvedere você edita de uma tacada só, e numa boniteza de edição, quase todos os seus livros publicados até aqui. Que importância atribui ao seu trabalho agora, vê-lo e lê-lo editado assim, em capa dura, quase oficial, e por uma editora que está entre as maiores do país?", e o poeta carioca responde: "Meu caro xará, tenho dois livros e meio que não estão no Belvedere. Tontas Coisas (crônicas, Taurus, 82), Posto Nove (memórias, Relume Dumará/ Rioarte, 89) e as crônicas do Comício de tudo (Brasiliense, 86). Fico feliz de ver quase toda a minha poesia reunida num livro que fica em pé sozinho. Um livro tem que ficar em pé sozinho. E não se apoiar em outros na estante. Espero que meus poemas também consigam isso". Interessante pensar aqui a tentativa de consolidação do poeta e de seus poemas através do produto, como se apenas o *design* do livro, que fica em pé, o tornasse, em seu conteúdo, também consolidado. Esta entrevista pode ser acessada no portal cronópios, em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2723>.

Pensando, aqui, a moldura como conceito que está em movimento, assim como a poética de Chacal. Esta moldura, que ora se apresenta como discurso, ora como marca, que se apresenta na poética como um meio para enquadrar esta na poesia brasileira, como tropicalista, concreta, marginal, antropófaga ou outra.

Há, sobre a poesia de Chacal e dos poetas provindos da década de 70, uma fortuna crítica já extensa, com uma divisão polarizada entre aqueles críticos e professores que vêem a poesia marginal como aquela que é bem sucedida dentro da proposta que lhe cabe, a exemplo de Heloísa Buarque de Hollanda, Cacaso, Carlos Alberto Messeder Pereira, Ana Cristina Cesar, Silviano Santiago e Fernanda Medeiros, e os que vêem a poesia marginal como inferior às outras fases da poesia brasileira, estabelecendo uma literatura hierarquizada, a exemplo de Vinicius Dantas, Iumna Maria Simon e Alcir Pécora. Não tenho como proposta posicionar-me ou num lado ou noutro dentro dessa ampla fortuna crítica. A intenção é fazer uma revisão da crítica em torno dessa poética para tentar uma leitura do percurso entre os anos 70 e os anos 2000 através dos trabalhos de Chacal nas revistas, nas manifestações das quais participou, sejam elas através da *Tropicália*⁶, do grupo Nuvem Cigana, dos periódicos em que foi colaborador e/ou editor, do *Artimanhas*, do *Charme da Simpatia* e do *CEP 20.000* para entender como estes trabalhos fazem parte da construção de uma imagem, da moldura do poeta Chacal. Não é necessário, porém, fazer uma análise de toda a obra de cada um destes críticos, mas buscar em nelas o que é mais pertinente para o estudo da poética de Chacal. Ou seja, para a seleção destes textos o critério utilizado foi a abordagem dos debates da poesia surgida na década de 70 e todos os textos que mencionavam esta discussão que envolvia a "poesia marginal", a "geração do mimeógrafo", ou especificamente, a poética de Chacal.

A proposta é fazer uma leitura da poética de Chacal através de suas colaborações em periódicos como *Navilouca*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Polem*, *Bando*, *Malasartes* e *O Carioca*, ou seja, ler poesia e experimentações através de sua moldura, de sua imagem, da moldura do poeta, de uma imagem criada para si, além da posição desta poética não só no contexto setentista, mas também no contexto atual, quando o espaço da censura ditatorial é anulado e a contracultura é fato

⁶ Optei por usar o termo "Tropicália" em vez de "Tropicalismo", pois o sufixo "ismo" remete a um mo(vi)mento coeso, pensado uniformemente. Já o sufixo "lia" quer dizer dispersão, aquilo que não é homogêneo. Segundo a leitura do professor Jair Tadeu da Fonseca (UFSC), desenvolvida durante o curso sobre Tropicália que ministrou em 2010, a *Tropicália* é uma revisitação do Modernismo e, por isso, se trata de uma dispersão daquele movimento.

incorporado à cultura ocidental e não mais faz parte de uma cultura *outsider*⁷ como era tida antes. É também parte do objetivo principal pensar a poesia de Chacal com os poetas que dialogavam com ela nos anos 70, através das revistas acima mencionadas, pensar que colaborando em revistas, ou em grupos, com propostas estéticas bem definidas, o poeta carioca acaba por compactuar, ou pelo menos, por em questão sua poética, com tais grupos editoriais e estéticas. O importante aqui não é pensar esses diálogos entre Chacal e outros poetas como meio de uni-los a partir de uma afinidade poética, enquadrando-os em grupos ou gerações, mas pensar suas poéticas individualizadas a partir de movimentações e agitações culturais que as colocam em diálogo direto. Desta forma, o foco deste estudo sobre a poética de Chacal é a partir de sua criação em torno dos periódicos e grupos dos quais fez parte ao longo de seus mais 40 anos de poesia.

Para este percurso, se faz necessária uma revisão da crítica literária no primeiro capítulo, pensando os caminhos distintos que esta costuma fazer a partir da poética de Chacal, os quais já mencionei anteriormente. Ainda, é importante ressaltar também a construção da imagem de poeta que o próprio Chacal tenta manter em seu discurso e que influencia alguma parte da crítica para a análise de sua poética. Pensar as movimentações pelas quais Chacal teve participação é fundamental para ler a sua produção poética contida nos periódicos em questão. Assim, o segundo capítulo ficará reservado para uma leitura da participação de Chacal na revista *Navilouca*, da colaboração e edição do *Almanaque Biotônico Vitalidade* e das experimentações poéticas junto ao grupo Nuvem Cigana, como as "Artimanhas" e o "Charme da Simpatia"; e da edição da revista *O Carioca*, a mais contemporânea das três e, portanto, aquela que tem relação mais direta com a proposta da experimentação poética CEP 20.000. Dentro deste capítulo também será feita a leitura de outras colaborações de Chacal nas revistas *Bando*, *Malasartes* e *Polem*.

É a partir desse percurso pela poética de Chacal através dos periódicos dos quais participou durante sua produção literária que

⁷ Uso o termo de língua inglesa *outsider* para equivaler àquele que está fora do eixo, fora do centro, o estranho, o esquisito. Eis, então, que o termo traz a problemática da marginalidade na literatura; os poetas marginais o são por estarem fora de um centro, de um eixo literário. Em 70, no Brasil, o eixo literário na poesia – dos poetas que ainda produziam – era composto, entre outros, por Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto e os concretos. Lembrando que, se um poeta é tido como marginal, como um *outsider*, ele o é em relação a algo ou a alguém, dessa forma, pode-se ter um *outsider* em relação ao mercado e/ou a um eixo produtor, a uma escola literária ou a alguns poetas. A poesia marginal da década de 70 é dita marginal em relação ao mercado editorial.

pretendo responder algumas questões que motivaram a feitura desta dissertação. As questões partirão também, além daquelas já expostas anteriormente, da ideia do próprio poeta para o seu livro *a vida é curta pra ser pequena*, lançado em 2002, com a mesma proposta de Manuel Bandeira em seu *Lira dos Cinquent'anos*: um livro que pretendia comemorar os 50 anos do poeta. Com esse discurso duas questões se armam a partir da revisão da crítica e da leitura da moldura de Chacal através da sua produção poética nos periódicos: a busca pela consagração e a construção, até então negada, de sua biblioteca. Outras questões importantes na poética de Chacal são em relação aos trabalhos que relembram os anos 70 - que se querem memorialistas e até, por que não?, nostálgicos - como nas biografias *Uma história à margem* e *Posto 9*; e a sua poesia e experimentação poética mais recente, pensando o CEP 20.000 como potência de uma movimentação entre poetas consagrados e poetas jovens, que participam da agitação cultural carioca, e que, de certa forma, (re) lembra o Charme da Simpatia, porém não mais representado por um grupo, mas apenas por poetas e artistas independentes de um conjunto. Dentre outras perguntas, lanço as questões - talvez sem respostas, mas que ajudam a mover o pensamento sobre esta poética aqui em questão -: Qual é o caminho traçado por Chacal durante seus mais de 40 anos de escrituras? Ou melhor, quais são os caminhos traçados por Chacal? O que a sua poesia nos aponta e onde ela aparece? Qual o sintoma dessas aparições, o que elas podem significar? De que forma a crítica literária brasileira leu/lê esses percursos? Qual a relação entre a busca da consagração pelo autor e seu trabalho poético? Há interferências? Em meio a tantas inquietações, não há alternativa melhor do que seguir para os capítulos seguintes em busca de algumas respostas...

CAPÍTULO I

1. Revisão da crítica literária: Os debates sobre a poesia surgida na década de 70

A leitura que proponho para a poética de Chacal passa pela tentativa de abertura de cena, uma outra cena em que o não-lugar seja o lugar, pensando esse trabalho poético com uma postura quase anárquica, de livre acesso a experimentações distintas. Leitura essa que se baseia na produção de Chacal publicada e editada em periódicos, reflexo de seus quarenta anos entre um estar dentro e fora da literatura canonizada, do mimeógrafo à virtualidade dos blogs.

Para tanto, a revisão da crítica literária sobre o poeta foi imprescindível, principalmente àqueles que se dedicaram/dedicam a arriscar uma leitura do que estava/está acontecendo na poesia brasileira no calor do momento. A crítica literária, datada entre meados da década de 70 e início de 80, que acompanhou o surgimento dessa poética, expôs questões pertinentes ao momento que parte da poesia brasileira estava vivendo. Dentre os principais críticos literários que escreveram sobre a poesia surgida na década de 70 estão: Heloísa Buarque de Hollanda, Cacaso, Silviano Santiago e Carlos Alberto Messeder Pereira além do poeta Glauco Mattoso, que também escreveu sobre a "poesia marginal".

É na antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, lançada em 1976, que pela primeira vez alguns escritores tiveram seus trabalhos publicados por uma editora, formando um bloco de vinte e seis poetas com seus respectivos trabalhos interligados a partir deste livro, que pretendia abrir espaço para a nova produção mais significativa daquela década. Assim, diz Heloísa em seu prefácio:

Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas a reunião de alguns dos resultados reais mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. (...) O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorreram o mesmo caminho. (HOLLANDA, 2007, p.13-14)

Apesar de toda a cautela usada por Heloísa em seu prefácio, tentando deixar claro que os critérios de escolha dos poetas para a antologia não se restringiam aos "marginais", o debate suscitado pelo livro não chegava a um consenso para a definição do termo "marginal", nem tampouco apontava quais poetas eram "marginais" e quais não o eram. De qualquer forma, foi a partir do trabalho de Heloísa que um debate mais acalorado sobre esta, até então, "nova poesia" veio à tona, já que alguns dos poetas contidos na antologia jamais tinham sido antes publicados "oficialmente" por uma editora, como é o caso de, por exemplo, Chacal. Cacaso e Heloísa Buarque de Hollanda no texto "Nosso verso de pé quebrado", publicado antes mesmo de *26 Poetas Hoje*, em 1974, na revista *Argumento*, comentam sobre esta dispersão dos poetas por falta de publicação de seus poemas e a dificuldade em se ter uma panorama da, até então, nova poesia, ressaltando a heterogeneidade desses poetas. E dizem:

As dificuldades que nos impedem de ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira são incontáveis. Nesta recente intensificação de nossa produção poética, parece predominar o caráter disperso e espontâneo de manifestações as mais heterogêneas, e que permanecem praticamente desconhecidas. (CACASO, 1997, p.53)

Em um debate promovido pela revista *José*, em 1976, a propósito do lançamento do *26 Poetas Hoje* os editores do periódico Luis Costa Lima, Jorge Wanderley e Sebastião Uchoa Leite junto com Heloísa Buarque de Hollanda e os poetas Eudoro Augusto, Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro, discutiam as características dessa nova poesia e arriscavam dizer que, por exemplo, Roberto Piva era quem mais se aproximava dos poetas *beats* e Chacal de uma poesia romântica. Vagamente citados em comparação a duas estéticas distintas, é interessante não vincular Piva e Chacal apenas a elas, porém entende-se o que se queria com tal comentário. Roberto Piva demonstra forte influência de Allen Ginsberg, por exemplo, tanto pela forma de versos longos quanto por referências a seus poemas⁸. Em Chacal, por exemplo,

⁸ Ibiela Bianca Berlanda, em sua dissertação intitulada *A Revista Azougue e o poeta Roberto Piva O saque e a dádiva*, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina em 2011, ao citar o poema "Olho para os adolescentes que enchem o gramado/ de bicicletas e risos/ Eu te imagino perguntando a eles:/ onde fica o pavilhão da Bahia?/ qual é o preço do amendoim?/ é você meu girassol?//", diz: "Contudo, no uso desta combinação de três perguntas feitas por

a estética romântica pode ser entendida a partir da temática do amor, em alguns de seus poemas antologizados, como em "20 anos recolhidos" (chegou a hora de amar desesperadamente/ apaixonadamente/ descontroladamente), ou por sua escrita buscando uma expressão espontânea dos sentimentos em alguns poemas, como em "Santa Teresa ora veja" (nuance de fragrâncias essa santa tem. tem o lindo olor/ do lírio e tem o sabor do pecado. ah...mulambas/ subindo encostas. ah...encostas, encanto dos encantos.), também contido na antologia⁹, salvaguardadas as diferenças de um poeta romântico do século XIX e um poeta carioca da década de 70 do século XX.

Ana Cristina Cesar falava de uma poesia anti-cabralina, ela poeta, leitora, aluna do curso de Letras na PUC-RJ e aluna do crítico Luis Costa Lima, com quem discutia no debate em questão. O termo "poesia marginal", ironicamente, dava *margens* para mal-entendidos e equívocos, criando uma polêmica que repercutia bastante entre os críticos e poetas da época; parafraseando Heloísa, a discussão apenas se iniciava, praticamente chamando seus colegas críticos para debate.

O termo "marginal", antes de ser vinculado aos poetas do 26 *Poetas Hoje*, já tinha sido utilizado, a partir de um outro viés¹⁰, durante a Tropicália, através das artes-plásticas, do cinema e de canções: "seja marginal seja herói" de Hélio Oiticica, *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla, *Marginália II*, de Gilberto Gil e Torquato Neto são alguns exemplos de uma atitude *underground*, buscando uma leitura marginal junto aos manifestos de Oswald de Andrade.

Segundo Glauco Mattoso em seu "livrinho" da coleção "Primeiros Passos", *O que é Literatura Marginal*, publicado pela editora Brasiliense, o termo "poesia marginal" não existia antes da Tropicália:

outro poeta através deste que escreve, Piva nos lembra do poema A Supermarket in California de 1955 escrito pelo poeta americano Allen Ginsberg, quando se encontra com Walt Whitman no supermercado. A alusão a Ginsberg podemos ler na seguinte estrofe: I saw you, Walt Whitman, childless, lonely/ old grubber, poking among the meats in the/ refrigerator and eyeing the grocery boys./ I heard you asking questions of each: Who/ killed the pork chops? What price bananas? Are/ you my Angel?//", apontando a influência de Ginsberg na poesia de Piva. O estudo feito no mestrado por Ibríela tem enfoque na produção de Piva publicada em *Azougue*, porém em sua futura tese de doutorado, a estudante de teoria literária pela UFSC terá como objetos de estudos tanto a poesia de Roberto Piva quanto a de Allen Ginsberg. Portanto, aqui, não cabe tão complexa análise da literatura de Piva em relação aos escritores *beats*, mas apenas uma menção ao estudo que já está sendo desenvolvido pela colega.

⁹ Páginas 217; 223, em 26 *Poetas Hoje*.

¹⁰ O termo marginal, nestes trabalhos citados da Tropicália, é usado com enfoque no cidadão brasileiro marginalizado, diferentemente do uso empregado no termo em referência à poesia.

Historicamente, não se ouve falar de poesia marginal antes do tropicalismo, no final da década de 60. Claro que sempre se falou da marginalização do autor novo e anônimo face à crítica e ao mercado editorial, e sabe-se que muitos poetas hoje canonizados tiveram que imprimir e distribuir por conta própria seus primeiros livros. (MATTOSO, 1981, p.19-20)

Como lembrou Glauco Mattoso, a produção alternativa às grandes editoras sempre existiu, visto que o escritor e poeta jovem, não raro, demoram a ter seus trabalhos reconhecidos e, então, publicados no circuito editorial. Porém, é a partir da Tropicália que o termo "marginal" caracteriza uma certa produção artística e poética, numa tentativa de trabalhar a noção de contracultura, por esta ter uma estética dita pouco literária, num sentido convencional, por apostar num experimentalismo de vanguarda.

A noção de contracultura, no Brasil, pode-se dizer, teve representantes pontuais em relação a alguns aspectos contraculturais, mas não necessariamente incorporando as várias características e pensamentos que o movimento nos Estados Unidos teve. Não se trata de uma reprodução no Brasil do movimento acontecido nos Estados Unidos, mas uma incorporação deste, ainda que de formas diferentes. O Nuvem Cigana, na Literatura, pode ser considerado parte de como a contracultura se manifestou no Brasil dos anos 70.

O teórico Norte-Americano Theodore Roszak, ao tentar definir a contracultura dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos, em seu livro com título "The making of a Counter Culture", de 1968, associa-a a uma cultura de protesto vinda de uma geração "filha da tecnocracia". O que Roszak pretende neste livro é tentar mostrar o que motivou tal movimento contra os padrões culturais estabelecidos por esta sociedade tecnocrata. Definindo a tecnocracia, Roszak afirma:

(...) refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam em modernização, atualização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido

de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (...) A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo (...) o protesto contra a tecnocracia - tudo se torna objeto de exame e de manipulação puramente técnicos. (ROSZAK, 1978, p.19)

Para Roszak, lendo Herbert Marcuse, a contracultura é um sintoma da sociedade tecnocrata que vivia sob um regime totalitário, no sentido de que se desenvolveu nos Estados Unidos sem resistência política da oposição. Apesar de apoiada politicamente, houve uma movimentação contra a "maquinaria" avassaladora nos Estados Unidos que se distanciava da "engenharia social" e ia em busca de um estado de espírito, experiência e pensamento, liderada pelos contraculturalistas. Roszak também dá grande destaque ao uso - e abuso, como ele mesmo anuncia - de drogas alucinógenas como sintoma da contracultura. As experiências psicodélicas, entendidas dentro do movimento contracultural como uma forma para a expansão da consciência - ou o LSD especificamente -, foram difundidas nos Estados Unidos por Timothy Leary¹¹, também vinculadas à "religião". Não por acaso, os escritores *beats* eram fortemente ligados ao Zen Budismo - mais especificamente em relação às artes visuais do que aos textos, como afirma Joseph Campbell (2000. p.154) -, assim como o escritor e estudioso do Zen, Alan Watts, quem o difundiu no Ocidente durante a contracultura. As "idas ao Oriente", ainda que por intermédio de textos e leituras e não efetivamente de viagens, por parte dos escritores *beats* eram conduzidas pela necessidade do aprofundamento do Zen Budismo e também a partir de seu conceito de "liberação" para uma experimentação lisérgica. Para Alan Watts, o grande estudioso do Zen na década de 50, o Zen Budismo é definido como:

a way and a view of life which does not belong to any of the formal categories of modern Western thought. It is not religion or philosophy; it is not a psychology or a type of science. It is an example of what is known in India and China as a "way of liberation", and is similar in this respect to Taoism, Vedanta, and Yoga. (WATTS, 1989, p.03)

¹¹ Timothy Leary foi professor de psicologia e neurociência em Harvard, mas posteriormente expulso da universidade por estar diretamente ligado à difusão das experiências com alucinógenos entre alunos e jovens.

Alan Watts, em seu livro *The Culture of Counter-Culture*, uma compilação de algumas palestras proferidas na década de 60 em São Francisco e nas Universidades vizinhas à Bay Area, apresenta ao leitor o que para o teórico representa a cultura da contracultura, ou seja, uma série de textos que difundem o pensamento Oriental com questões sobre a distinção de tempo e eternidade, misticismo e moralismo, a filosofia da natureza entre outras questões que fazem parte desta "cultura da contracultura", principalmente muito utilizada na literatura *beat*, como por exemplo nos poemas de Allen Ginsberg do livro *Howl and other poems* como "Howl", "Sunflower Sutra" e "America".

Desta forma, a contracultura pode ser entendida para além de uma subversão à cultura dita padrão ou convencional, não se trata apenas de uma cultura contra a outra, mas também de uma lógica que, tanto na política como na arte, na literatura e na religião, encontrava meios para opor o humano da produção e do consumo sem buscar uma revolução, como afirma Italo Calvino em seu texto, de 1964, "A antítese operária":

A beat generation, rebelião dos jovens contra a civilização da produção e do consumo, tem por subentendido uma tranquila segurança no mundo contra o qual se revolta, no sentir-se protegida das necessidades, dentro de um mecanismo que podemos não aceitar, sem que por isso ele cesse ou deixe de funcionar. Apenas um grau elevado de racionalização da economia, uma sociedade com margens para a despesa improdutiva e a inutilização das energias pode dar à *beat generation* a base prática para expressar a prioridade do humano sobre a produção. É sintomático que a postura de rebelião *beat* compareça não só nos Estados Unidos, mas onde quer que uma sociedade acredite em alguma medida ter chegado a hora de propor-se como modelo da americanização. (CALVINO, 2009, p.125)

Apesar de Calvino tratar os integrantes da *beat generation* - e nela se integram, dentre outros, Allen Ginsberg, Neal Cassady, William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Gary Snyder, Gregory Corso... - em 1962, como os "novos selvagens de uma selva mecânica e estranha" (CALVINO, 2009, p.96), é possível pensar que esta posição do crítico perante os escritores *beats* é não apenas por suas literaturas

"de protesto" em relação ao maquinário cultural que os Estados Unidos estavam incorporando em seu contexto de pós-guerra, mas também pelo "modo de vida" em que a *beat generation* vivia, colocando-se em oposição a tudo aquilo que não dizia respeito à "natureza humana"; eram contra a maquinaria e se posicionavam à margem em relação à literatura e ao modo de vida Norte-Americano que estava sendo implantado na época¹². Apesar de a contracultura não ser apenas "um modo de vida", como rejeitam Ken Goffman e Dan Joy no livro *Contracultura através dos tempos*, principalmente pensando nos "grupos" contraculturais, ela também não deve se restringir apenas à experiência individual, como os teóricos afirmam:

Nossa definição é a de que a essência da contracultura como um fenômeno histórico perene é caracterizado pela afirmação do poder individual de criar sua própria vida, mais do que aceitar os ditames das autoridades sociais e convenções circundantes, sejam elas dominantes ou subculturais. (GOFFMAN; JOY, 2007, p.49)

Não se trata porém de uma negação a qualquer forma de autoridade ou modo de vida em comum. As experiências individuais, como afirma Roszak, estão muito mais relacionadas ao uso de alucinógenos do que ao modo de vida. Havia sim uma relação comum entre os indivíduos, grupos, mas não eram apenas estas comunidades que definem - ou deixam de definir - o que é e o que não é contracultura, e sim, uma soma de fatores os quais já foram aqui relacionados: a política tecnocrata, os alucinógenos, o misticismo e uma aproximação com a cultura "religiosa" do Oriente, especialmente o Zen Budismo; em se tratando da *beat generation*, a negação ao consumo, a experiência com a "natureza humana" e, portanto, com o comum entre os homens - a comunidade.

¹² De acordo com Raymond Williams em seu texto "The Bloomsbury Fraction", em que analisa, especificamente, o grupo de Bloomsbury - mas que, pensando no conceito de "grupo", pode ser também lido para o estudo do "grupo" *beat* -, do livro *Problems in Materialism and Culture*, a análise de grupos culturais pode ser bastante problemática e difícil por, muitas vezes, serem reduzidos a simplificações ou empobrecimentos para constatar algum princípio em comum. O interessante, para Williams, é pensar o que esses grupos atingem e como se sustentam em tais sociedades. Diz o teórico: "The group, the movement, the circle, the historical and social analysis. Yet their importance, as a general social and cultural fact, especially in the last two centuries, is great: in what they achieved, and in what their modes of achievement can tell us about the larger societies to which they stand in such uncertain relations" (WILLIAMS, s/ano, p.149).

No Brasil, segundo Cláudio Novaes Pinto Coelho, em seu texto "A contracultura: o outro lado da modernização autoritária", a contracultura foi "um movimento social que procurou romper com a modernização da sociedade brasileira posta em prática de forma autoritária pela ditadura militar, estabelecida no país com o golpe de 1964" (COELHO, 2006, p.41). O que o crítico tenta desenvolver em seu texto é um conceito de contracultura pautado na ênfase da subjetividade versus a racionalidade, pensa o movimento social como uma forma de loucura datada - de 1969 a 1974 -. Cláudio acentua bem a modernização do país frente ao regime militar, mas anula fatores muito importantes para o movimento, já comentados aqui anteriormente citando outros teóricos e críticos. Na mesa-redonda, intitulada "Cultura e Contracultura", da qual participou Cláudio quando apresentou o texto acima citado, num evento promovido pelo Itaú Cultural sobre os anos 70 em 2005, que resultou no livro *Anos 70: Trajetórias*, Antonio Risério, com um texto de título "Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil", diz a respeito da contracultura e das principais características do movimento no país:

O pacifismo, o feminismo e o ambientalismo, por exemplo, me parecem pontos obviamente positivos. Integram o horizonte mais saudável da intervenção contracultural, apesar dos lances de ingenuidade e extremismo. No caso do ambientalismo, algumas coisas merecem destaque. A questão da relação homem/natureza, que foi um dos temas centrais do contraculturalismo, emergiu no contexto da exacerbação antitecnológica que dominou o movimento, em decorrência da crítica à sociedade industrial e "de consumo", ou *plastic society*, que levava a humanidade a cometer crimes contra si mesma. (...) Em terreno especificamente brasileiro, a contracultura preservou e nutriu o espírito contestador, obstruindo o rolo compressor da ditadura militar em sua marcha para uniformizar e asfixiar a juventude brasileira. (RISÉRIO, 2005, p.29)

É interessante, no texto de Risério, a amplitude que o termo "contracultura" recebe: suas várias influências e consequências são apontadas pelo crítico, buscando uma contextualização com os anos 70 no Brasil. Como o próprio título do texto insinua, não se trata de um

estudo aprofundado do termo, porém é um texto, no mínimo, panorâmico.

Apresentado-se no mesmo evento, Maria Rita Kehl, no ensaio intitulado "As duas décadas dos anos 70", pensa a contracultura no Brasil a partir da disseminação dos aparelhos televisivos no país; fala em uma era da televisão e do momento político ditatorial e culmina seu texto com relatos de quem viveu a época, falando da necessidade que ela - e os grupos com quem se relacionava, a maior parte deles estudantes da USP - de "revolucionar o mundo", como diz, tentando

(...) inventar um estilo de vida, uma estética e uma moral que fossem totalmente diferentes daquelas das classes médias em ascensão no período do milagre brasileiro. Nós não deixamos a família "para casar", com a bênção dos pais e a casa montada com presentes tradicionais. Nossas casas eram despojadas, nossos sofás eram almofadas espalhadas pelo chão, nossas camas eram tatames, não contratávamos empregadas - vou passar por cima do quesito limpeza! -, usávamos poucos eletrodomésticos, cozinhávamos nossa comida e propúnhamos uma divisão solidária do trabalho doméstico. (KEHL, 2005, p.35)

O que cada crítico brasileiro define como contracultura em seus textos são partes da assimilação de um movimento provindo do exterior num país que se pretendia modernizado, tendo como modelo, o Norte-Americano. A contracultura no Brasil da década de 70, assimilada pelos poetas que estavam surgindo, os poetas marginais, da geração do mimeógrafo, dava um contexto abrangente para esta poesia, como diz o poeta Cacaso no texto "Tudo da minha Terra", de 1978, além de que

De algum tempo pra cá o fenômeno começou a ser mais notado, devido sobretudo aos sucessivos lançamentos, quase sempre acompanhados de recitais, e a um início de polêmica em jornais e revistas. Deve-se também ao êxito do lançamento da antologia *26 Poetas Hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Holanda, em boa parte ocupada por esse gênero de poesia. No meio do crescente interesse despertado, chama a atenção a ocorrência, em novembro do ano passado, no Teatro Municipal de São Paulo, da 1ª Feira Paulista de Poesia e Arte, onde durante três dias

dezenas de livros éditos e inéditos foram lançados e vendidos, havendo ainda leituras e improvisações, exposição de pinturas, gravuras, fotografias, espetáculos de balé e música etc., com uma surpreendente presença e participação de público. E mais recentemente a revista *Escrita* n. 19 dedicou quase que um número inteiro aos poetas marginais. O tema começa a penetrar timidamente nas universidades, já tendo inclusive, meio apressadamente, virado capítulo de tese...(CACASO, 1997, p.24)

A tese a que Cacaso se refere é a da colega Heloísa Buarque de Hollanda, em *Literatura Brasileira*, defendida em 1978 na UFRJ, sob orientação de Afrânio Coutinho, intitulada *Impressões de viagem, cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70*, que logo seria publicada pela editora Brasiliense, em 1980. É no capítulo da tese intitulado "O espanto com a biotônica vitalidade dos 70" que Heloísa relata toda a cautela por parte dos críticos literários em utilizar o termo "poesia marginal", muitas vezes citando-o sem se comprometer com o uso do termo, por conta da dificuldade em sua definição:

A classificação "marginal" é adotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente "ditos marginais", "chamados marginais", evitando-se uma postura afirmativa do termo. (HOLLANDA, 1981, p. 99)

A marginalidade vinculada aos poetas que surgiram na década de 70 estava relacionada, principalmente, à editoração mimeografada de seus primeiros livretos lançados, como foi constatado por Maria Lucia de Barros Camargo:

(...) a característica mais evidente e geral desta poesia não é "poética", isto é, não se identifica por aspectos estritamente literários, por questões relativas ao texto, mas principalmente pelo modo de produção e veiculação das obras. (CAMARGO, 2003, p.13).

Nesta circunstância, Chacal, Charles (Peixoto), Bernardo Vilhena - os três pertenciam ao mesmo grupo contracultural, o Nuvem Cigana -, com talvez alguns poucos outros poetas da antologia *26 Poetas Hoje*, tiveram seus livros mimeografados. Portanto, apesar de parte da crítica considerar os poetas contidos na antologia de Heloísa Buarque

como marginais, a maioria deles não teve seus livros mimeografados, nem tinha na veiculação de seus livros uma alternativa "marginal" pois, ou já tinham sido publicados em editoras ou não compactuavam com a prática da publicação em mimeógrafo para distribuição de mão-em-mão. Neste caso, pensar a marginalidade do poeta relacionada com a feitura e modo de distribuição de seus livros, implica no que Cacaso afirma como situação da indústria editorial: "Marginalidade não é 'opção' (...) pelo que se está vendo, é a criação de um outro jogo" (CACASO, 1997, p.14), criando uma quase reivindicação de espaço, partindo do pressuposto de que o poeta é oprimido pelo sistema editorial.

Cacaso, professor de literatura da PUC-RJ e também poeta, foi um dos primeiros críticos literários a dedicar um artigo exclusivamente à produção poética de Chacal¹³ - publicado, primeiramente, na revista *Almanaque*, em 1978 -, intitulado "Tudo da minha terra". Lendo Chacal, Cacaso vai pensar a até então nova produção poética - da qual o próprio Cacaso faz parte - a partir da aproximação, numa quase aglutinação, entre a poesia e a vida, e diz: "A vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí pra ser vivida..." (CACASO, 1997, p.20). O crítico-poeta lê a poesia de Chacal como potência de vida, em que a palavra arma um jogo lúdico para uma poesia de "carência e precariedade", mas que "pratica e propõe uma poética da ética" (CACASO, 1997, p. 27). Quando escreve sobre a posição no mercado editorial dos "novos poetas", Cacaso trata como "libertadora" a dependência cada vez menor das vias tradicionais de apoio editorial e de venda e diz:

Marginalizado, o poeta é posto numa situação nova e cheia de consequências: já que não conta com apoio editorial, e menos ainda com o sistema de interesse e promoção a ele ligado, também não tem de se guiar por seus critérios. O poeta é levado a um descompromisso crescente com outras esferas do mundo institucionalizado, o que pode ter implicações propriamente literárias e de concepção. É este, por exemplo o caso de Chacal, dos mais interessantes e sintomáticos entre os que conheço. (CACASO, 1997, p.19)

¹³ Sem esquecer de Silviano Santiago, com o artigo *O assassinato de Mallarmé*, de 1975, anterior à Cacaso, e bem posteriormente, Fernanda Medeiros com a publicação do primeiro, e até então único, livro dedicado exclusivamente a Chacal, o *Chacal por Fernanda Medeiros*. Outras leituras da poesia de Chacal foram feitas em conjunto com a leitura da poesia de outros poetas.

É difícil afirmar que Chacal tenha sido oprimido pelo sistema editorial e, por isso, resolveu publicar seus poemas a partir do mimeógrafo. Na verdade, não havia uma proposta profissional ou formal que levasse Chacal a sequer enviar seus poemas a uma editora. Não houve, portanto, uma recusa dos poemas de Chacal por parte das editoras, pois não houve esforços efetivos para publicá-los oficialmente¹⁴.

Para Chacal, a problematização de edição e publicação em editora iniciou-se a partir do grupo Nuvem Cigana, em 1976, quando já tinha participado da antologia de Heloísa, ou seja já tinha publicado poemas seus em uma editora. Com o grupo Nuvem Cigana, a questão não era apenas publicar com o selo da editora, mas participar da feitura, dos lançamentos e da distribuição alternativa dos livros e periódicos. Pensar em opção, aqui, é pensar em escolha, em publicar com registro de uma editora, porém de forma alternativa às grandes editoras. Logo mais, em 1982, Chacal publicaria o livro de crônicas *Tontas Coisas*, pela editora carioca Tauros e, em seguida, entraria para o time seletivo de jovens escritores da coleção "Cantadas Literárias", pela Brasiliense - à época uma das maiores editoras -, com *Drops de abril*, reunião de seus livros mimeografados mais um, até então, inédito que dá título ao livro, lançado em 1983, e depois, ainda pela mesma coleção, o livro de poesia e prosa que teve duas edições, uma em 1986 e outra em 87, intitulado *Comício de Tudo*.

Nos anos 2000, Chacal continua produzindo seus livrinhos artesanais¹⁵, como é o caso do *vida*, poema curto carimbado em um livrinho de apenas 3,5cm por 3,5cm e, ainda, os poemas em pequenas caixas com largura de 4cm x 4cm e altura de 1,5cm, como é o caso do *não me desaponte*, que contém um apontador de lápis dentro da caixa e

¹⁴ Apesar de não ter tentado submeter seus poemas às editoras, Chacal foi impulsionado por Guilherme Mandaro, poeta, professor de história e amigo de Chacal, que na época trabalhava em uma escola que possuía um mimeógrafo, a fazer seu próprio livro e distribuir para os amigos e interessados. Guilherme incentivou e ajudou Chacal e Charles a confeccionarem seus primeiros livros, respectivamente, *Muito prazer*, *Ricardo* e *Travessa Bertalha*.

¹⁵ É possível pensar também nos livros-objetos da editora CosacNaify, por exemplo, como no caso da obra de Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, em que a edição traz o livro com as páginas coladas e para que o leitor consiga lê-lo, é necessário usar a ferramenta anexada ao livro para abri-lo - é necessário intervir - preferir sim/rather yes, ao invés de rather not to read. Ou no livro *Os Anões*, da escritora contemporânea gaúcha, Veronica Stigger, em que carrega um ar e um material lúdico e compacto ao livro, enganando o leitor atento apenas ao seu formato e seu título, pois os mini-contos do livro tem um ar e um material completamente fino e denso, ao contrário do que mostra o livro propositalmente. De qualquer forma, a tradição do livro-objeto é grande, porém, por questões de tempo não há como aprofundar este assunto nesta dissertação, infelizmente.

o verso na parte interior da tampa¹⁶. Portanto, pensar a feitura dos livros em mimeógrafo e a sua distribuição através do poeta a partir de uma falta de opção, no caso de Chacal, seria, talvez, precipitado, já que em seus primeiros livros não houve uma tentativa real de participar do circuito das grandes editoras e tendo em vista que, hoje, já publicado por algumas grandes editoras, ainda continua produzindo este tipo de material. Este seria, talvez, o viés datado da fala de Cacaso para justificar sua leitura prática da poética de Chacal. Em entrevista à revista *Escrita*, quando perguntado se os poetas "marginais" nunca tinham procurado uma editora comercial, Chacal responde:

Por base, não sei nem se ideológica ou intuitiva, eu acredito que a gente não deva fazer o jogo de editora. Primeiro porque a editora suga e se mantém em livrarias, e o povo não vai mais em livraria, certo? Quem vai em livraria são os [sic] livrófobos. (CHACAL, in *Escrita*, 1976, p.7)¹⁷

Além do termo "marginal", outro que também há de se ter cuidado é o termo "geração", utilizado também para definir alguns poetas surgidos na década de 70. Pensar em geração, no caso dos poetas surgidos na década de 70, é complicado, visto que eles não fazem parte de uma vanguarda literária, não possuem um manifesto, nem se agrupam uniformemente - o Nuvem Cigana foi talvez aquele que mais tenha se aproximado de um grupo poético -, suas poéticas são dissimilares e, por isso, não constituem uma geração homogênea, nem sequer formam um grupo de apenas jovens, ou apenas veteranos. O uso do termo "geração" para um determinado número de poetas pode parecer simples, mas pode ser bastante problemático se usado sem definição de quais são os poetas que participam dela e os porquês dessa inclusão numa geração. Em 1952, João Cabral de Melo Neto, poeta muitas vezes tido como o seu avesso por alguns desses poetas, inclusive Chacal, surgidos na década de 70, por seu método nada espontâneo de criação, em seu ensaio "Geração

¹⁶ As fotografias destes trabalhos estão inseridas no capítulo 6, dedicado aos anexos.

¹⁷ O uso descontextualizado do neologismo criado pelo poeta carioca "livrófobo" dá sentido contrário ao que Chacal parece pretender. Erro, ou possível ato falho, já que o poeta, um pouco antes, na mesma entrevista, se diz algo parecido com o que seria um "livrófobo", a quem tem fobia de livros: "Antes eu não escrevia, não. Inclusive lia pouco, muitos contos de fadas, Monteiro Lobato." (p.4), dando a entender que seu hábito de leitor não parecia ter aumentado muito desde sua infância ou adolescência, já que ambos citados, são referências, mais frequentemente, lidas nestas faixas etárias.

de 45", publicado no *Diário Carioca*, revela o descontentamento com o termo:

o que quis mostrar (...) é que a poesia de 1945 não pode ser definida por meio de uma tendência comum, uma orientação geral de seus poetas. A não ser que queira tomar uma tendência particular como a única característica, eliminando todo o resto. (MELO NETO, 2003, p.752)

Portanto, assim como observou João Cabral a propósito da poesia de 45, é possível pensar também o uso do termo "geração" usado para agrupar alguns poetas surgidos na década de 70. Em alguns casos, equivaler poéticas pode empobrecer e limitar a uma ou outra as características individuais - e por isso, interessantes - de cada poeta. No caso de Chacal, que também foi vinculado à "geração do mimeógrafo", o termo o ligava a um grupo de poetas como Charles e Ronaldo Santos que tinham como característica comum a publicação em mimeógrafo e a distribuição de mão-em-mão em portas de museus, bares, teatros, nas praias e entre amigos. A insatisfação, aqui, não é quanto ao termo, mas sim, quanto a limitar a leitura de cada poesia apenas a partir de um ponto convergente.

O uso de termos como "poesia marginal" e "geração do mimeógrafo" talvez consiga ser melhor sucedido comercialmente e pedagogicamente, por instituir quase que uma canonização de alguns - poucos - poetas, levando-os sob o termo de poetas marginais a instituições de ensino Brasil afora, como é o caso dos livros *Poesia marginal dos anos 70*, de Samira Youssef Campedelli, da coleção "Margens do texto", e *Poesia Marginal*, de Fabio Weintraub, da coleção "Para gostar de ler", no sentido de que estipulando uma "marca" para esta poesia há a possibilidade de uma maior abertura mercadológica. Porém, a grande ironia desses dois livros, que pretendem alcançar os leitores em formação das escolas, é que os poetas apresentados nas antologias pedagógicas diferem entre si, e bastante. No livro de Samira, fazem parte da poesia marginal Torquato Neto, Waly Sailormoon, Charles (Peixoto), Chacal, Cacaso, Paulo Leminski e Ana Cristina Cesar. Já no livro de Fabio Weintraub, a poesia marginal é representada apenas por Ana Cristina Cesar, Cacaso, Chacal, Francisco Alvim e Paulo Leminski. Apesar de ambos os livros deixarem clara a diferença na poética dos escritores selecionados, não se faz menção do por quê chamá-los igualmente de marginais. O livro de Samira, que é mais uma tentativa de explicar didaticamente a poesia marginal, busca conceituar

tanto o termo quanto explicar a época: trata-se de um estudo que busca definir um suposto movimento e seus principais poetas correspondentes. Já o livro de Fabio Weintraub é uma antologia e não busca definição alguma para os poetas: pressupõe-se que o título *Poesia marginal* seja auto-explicativo - o que não é. No fim da antologia, há um texto do jornalista, crítico e poeta Heitor Ferraz de Melo em que faz um panorama geral sobre poesia marginal, porém, permanece sem problematizar os termos utilizados, nem explicar em que sentido cada poeta da antologia é marginal. Ou seja, há, talvez, um descuido com a vinculação do termo "poesia marginal" com os "principais" poetas surgidos na década de 70, causando possíveis interpretações de que esses poetas compactuavam com uma mesma estética ou formação literária. Há uma dificuldade em se chegar a um consenso, depois de ler esta afortunada crítica, de quem são os poetas marginais e, principalmente, por que cada um deles é considerado um poeta marginal, ou ainda, definir o que é um poeta marginal. Marginal a quem, a que? E por que esta poesia se situa na margem e não no centro?

Carlos Alberto Messeder Pereira, antropólogo e doutor em comunicação pela UFRJ, por outro lado, busca a aproximação dos poetas surgidos na década de 70 a partir de suas épocas, ou seja, do momento político-cultural que o Brasil estava vivendo.

Assim, o início dos anos 70, no Brasil, testemunhou o surgimento de um tipo de produto e de produção cultural que, embora pouco significativo do ponto de vista de seu volume, me pareceu bastante expressivo levando-se em conta o momento socioeconômico-político-cultural que vivíamos naquela época. (PEREIRA, 2006, p.92)

Carlos Alberto retrata o panorama de época a partir da virada política e cultural da década de 70, pensando os alguns desses poetas através de um "parentesco de época", além do parentesco relacionado à feitura e distribuição dos livros mimeografados. Neste sentido, o antropólogo pensa a poesia marginal - termo que escolhe utilizar ao invés de outros como "independente" ou "alternativa", por dizer ser mais rico para trabalhar com - como um movimento em que tanto a produção e a distribuição dos livros mimeografados quanto o "espírito de época" eram importantes.

É nesse sentido que destaco a importância da *literatura marginal*, mais especificamente do

movimento de *poesia marginal*, o qual, além de estar marcado pelo caráter de uma produção alternativa que valorizava o autor no seu papel de *produtor* - e isso tanto na sua dimensão simbólica quanto física -, também se caracterizava por atualizar aspectos importantes de um certo "espírito de época" que exigia, de todos os atos e momentos do processo de produção, que esses *fizessem sentido* para aqueles que dele participavam. As "mercadorias romântico-artesanais" que resultavam desse processo, fortemente marcadas tanto pelo toque artesanal quanto pelo caráter de mercadoria, cujo trajeto era integralmente acompanhado, de perto, pelo poeta/produtor, tinham, por si só, forte conteúdo crítico. (PEREIRA, 2005, p.93)

Em um "contra-discurso" a este texto do antropólogo, durante o evento sobre os anos 70 que o Itaú Cultural promoveu, Waly Salomão improvisa uma fala para posicionar-se contra Carlos Alberto. Para Waly Salomão:

(...) não vejo uniformidade grupal alguma. Existia muita ignorância crassa e principalmente o culto da ignorância nas pessoas com veleidades poéticas, porque grande parte daqueles analisados no seu [de Carlos Alberto] livro *Retrato de Época*, se você olhar hoje, abdicou de qualquer ofício poético. (SALOMÃO, 2006, p.81)

Portanto, ao contrário de Carlos Alberto, Waly Salomão via a poesia surgida na década de 70 não por uma perspectiva a fim de unir as poéticas, muito menos de forma homogênea. Ainda, Waly coloca-se numa posição de *outsider* em relação ao antropólogo, perante o olhar de hoje para a década de 70: não se considera, e nem considera a poesia e seu momento político-cultural, um fóssil, mas sim, um míssil, tentando lançar um contradiscurso a partir da "gagueira conceitual" do antropólogo, usando o termo que Carlos Alberto escreve em seu texto. Visões distintas e conceitos em sentidos contrários, Carlos Alberto e Waly são exemplos das controvérsias que a poesia surgida na década causa entre críticos e poetas: Waly mais interessado no ofício do poeta e na poesia remanescente e Carlos Alberto restringindo-se à questão mercadológica e social pensando a poesia a partir da relação do poeta com o seu produto. Waly olha a poesia e não vê "parentesco poético", já

Carlos Alberto quer ver um "movimento", deixando a poesia de lado e, portanto, busca uma homogeneização dela.

Flora Sussekind, em seu *Literatura e Vida Literária*, no início da década de 80, fez uma análise panorâmica de alguns poetas surgidos em 70. Sussekind fala da aproximação entre poesia e vida:

Onde se lê poesia, leia-se vida (...) Entre arte e vida: aí se equilibra a poesia brasileira dos últimos anos. Equilíbrio às vezes precário (...). Como patente é o privilégio do *ego* que se balança, via poesia, nesta corda. São as vivências cotidianas do poeta, os fatos mais corriqueiros que constituirão a matéria da poesia. (SUSSEKIND, 1985, p.67)

Assim como fez Cacaso em 1978, Flora Sussekind também afirma que a até então nova poesia brasileira tinha uma aproximação evidente entre arte e vida, em que há a mistura do acaso com o registro imediato, onde o "eu" está muitas vezes presente e representa o "ego malandro". Flora exemplifica, em seu ensaio, com o poema "Anatomia"¹⁸, de Chacal.

pego a palavra no ar
no pulo paro
vejo aparo burilo
no papel reparo
e sigo compondo o verso (CHACAL, 1987, p.180)

Porém, no mesmo livro *Comício de tudo*, entre poemas que realmente marcam a primeira pessoa, o poema "Coyote" - em referência direta ao poeta Allen Ginsberg e seu poema "Howl", em tradução para o português "Uivo" - não possui um "eu". Numa das estrofes, diz: "e nesse céu azul/ seu uivo é um blues/ e nesse céu azul/ seu uivo é um blues". Outros poemas de livros anteriores ao *Comício de tudo* também fogem do uso do "eu lírico", como é o caso de "Malintendido", "Picadinho", "Verão", "Papel de parede", "Prezado cidadão" entre outros de *Muito*

¹⁸ No texto de Flora Sussekind, o poema aparece com o título "Compondo". Porém não encontrei registro do poema com esse título nas obras de Chacal. Cacaso também faz uma leitura do mesmo poema com o título "Compondo", em seu ensaio "Tudo de minha terra" e diz em nota que o poema, na época em 1978, era inédito. Com o título "Anatomia", o poema é o último do livro *Comício de tudo*, em sua segunda edição, de 1987, e assim também se refere ao poema na antologia *Belvedere*, de 2007. No documentário de Ana Maria Magalhães, *Assaltaram a gramática*, de 1984, Chacal fala esse mesmo poema. Porém, nos créditos do filme não há indicação alguma de título ou referências.

Prazer, Ricardo. Também fora dessa temática, há a criação do personagem Orlando Tacapau em *Preço da Passagem*, em que quase todos os poemas são escritos em terceira pessoa, em referência ao personagem principal do livro. Ou, ainda, a poesia como "eu", em *América*, quando a metalinguagem é o tema de poemas como "Uma palavra" e "Desabutino". A questão do "eu" como registro, apesar de muito presente na poesia surgida na década de 70, nas construções que nem sempre eram referências aos depoimentos, biografias e memórias, como mostra Sussenkind, não necessariamente invalidava outras construções poéticas, como no caso de Chacal.

Para o poema "Compondo", Cacaso faz uma leitura um pouco diferente de Sussekind, e diz:

O craque recebe a bola pelo alto, pula, mata no peito, domina, observa, apara o lance, e no terreno segue compondo a jogada. Uma poesia que requebra, que tem a espontaneidade e ao mesmo tempo a malícia de um drible de Garrincha: a imagem do poeta para Chacal aproxima-se da imagem do *jogador*, do sujeito que brinca e faz malabarismos com a bola e com a palavra. (CACASO, 1997, p.27)

Após este texto, Cacaso abre uma nota de rodapé para informar ao leitor que Chacal, à época, era frequentador das "peladas" no campo do Caxinguelê e do Horto, onde, segundo o crítico, costumava "comer a bola tal como convém ao paladar antropófago", fazendo uma leitura em que a poesia e a vida do poeta estão diretamente conectadas. Desta forma, a partir de Cacaso é possível pensar a questão a que Chacal tenta dar continuidade em sua biografia *Uma história à margem*, quando a partir da sua vida tenta explicar sua poesia através de depoimentos autobiográficos, limitando a leitura de seus poemas apenas através da biografia. Neste sentido, deve-se ter o cuidado para que a aproximação entre poesia e vida não seja mal entendida com excessos biográficos, ou como já disse Ana Cristina Cesar "não levá-la [a biografia] ao pé-da-letra, e sem fúrias biografistas" (CESAR, 1999, p.203).¹⁹

Silviano Santiago lê Chacal, em seu ensaio "O assassinato de Mallarmé", a partir da recusa da tradição literária, da biblioteca borgeana. É, como diz Silviano:

¹⁹ Estas questões serão mais desenvolvidas posteriormente, no subcapítulo intitulado "Meu nome é Chacal", destinado às questões que envolvem as biografias de Chacal *Posto 9* e *Uma história à margem*.

(...) o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório. Texto de vocabulário e sintaxe coloquiais (...), onde nega o que mais de perto comandaria o projeto futuro de Haroldo e de Décio: a BIBLIOTECA. (SANTIAGO, 1975, p. 192)

Chacal, diferentemente dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, constrói um discurso, uma moldura, no qual diz estar fora da biblioteca; seja como leitor ou como escritor, evita as referências literárias - exceto a Oswald de Andrade. Benedito Nunes afirma, não somente em relação à poética de Chacal - a qual denominou "ostensivamente romântica" -, mas da poesia marginal, que:

(...) combinou tantas atitudes de esquiva e de protesto, o modo *hippie* e a maneira *beat*, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos que aparecem nesse momento, muitos dos quais coletados em *26 Poetas Hoje* (1976), de Heloisa Buarque de Holanda, adotando diversos veículos de reprodução da palavra escrita - os folhetos impressos, as edições mimeografadas, os pequenos livros de fabricação artesanal, à margem dos meios de produção e de distribuição do mercado editorial. O nome de *poesia marginal* com que desde a época do *tropicalismo*, que foi a diáspora das vanguardas nos anos 60, se autodenominou essa poética negativa e negadora, antiintelectualista (...). (NUNES, 1991, p.173)

Pode-se ler o texto de Benedito Nunes, portanto, aproximando-o com o que Maria Lucia de Barros Camargo chamou de "uma postura antiintelectual, de 'rabaixamento' do poeta e do poético" (CAMARGO, 2003, p.31) a propósito do depoimento de Chacal publicado na revista *Escrita*, em que diz:

Estou nesta luta de poesia desde 71, quando lancei o primeiro livro mimeografado, "Muito Prazer". Antes eu não escrevia, não. Inclusive eu lia pouco, muitos contos de fadas, Monteiro Lobato. Gostava de escrever redação para a escola, mas hábito assim de escrever a troco de nada não tinha não. De repente começaram a escrever mais, escrever mais não, na época as pessoas desenhavam. Eu também gostava de desenhar, então comecei a curtir a minha. Tinha um lance assim: eu não sabia desenhar cavalo, mas

tinha um amigo dos tempos de colégio que sabia desenhar um cavalo realisticamente. Eu nunca consegui. Então desisti de desenhar e passei a escrever. (CHACAL in *Escrita*, n.19, 1977, p.4)

Esta postura antiintelectual, ainda citando Maria Lucia Camargo é "fruto de uma geração desinformada, de escritores sem leitura, sem conhecimento da tradição literária" (2003, p.35), que vai buscar na cultura *pop* e na contracultura sua maior referência, ao contrário de Ana Cristina Cesar, por exemplo, que apesar de ser da mesma geração de poetas, entra a fundo na biblioteca. Além da falta de intimidade com a tradição literária, há também o descompromisso com o processo de criação, como afirmou Sussekind, a criação passa pelo registro e não pelo labor do escritor que se utiliza da tradição literária. Em entrevista à revista online *Rapadura*, em 2011, Chacal diz que "todo poeta quer ser um pouco Cabral porque é aquela coisa inatingível, de sentar na cadeira, determinar um tema, senta na cadeira e escreve. Passa seis meses trabalhando aquele poema. É sensacional isso, mas nunca consegui"²⁰, depoimento que em sequência causa risos no poeta - talvez um pouco constrangido pela comparação, assumindo a admiração por João Cabral, mas também o seu insucesso por não conseguir ter a mesma dedicação e técnica de criação de Cabral. Nos primeiros livros de Chacal há a recusa pela Biblioteca, como no poema "Na Biblioteca", de 1972, postura essa que aos poucos se dilui em seus trabalhos mais recentes, se tornando menos evidente, como no livro *a vida é curta pra ser pequena* (2002) em que assume uma posição similar à de Manuel Bandeira.

Quando perguntado sobre as perspectivas e os caminhos do mercado cultural e editorial, numa entrevista concedida à Fábio Maleronka Ferrone e Sérgio Cohn em abril de 2010, Chacal responde:

Infelizmente, está quase tudo atrelado ao mercado, a cultura no Brasil ficou atrelada ao mercado. As bienais são as feiras das editoras, ligadas à mídia. Eles colocam aquilo como sendo o máximo e enchem as bienais com um monte de gente que não sabe o que estão [*sic*] fazendo. Você faz um lançamento, mas ninguém vê nada. Eu acho uma coisa até meio nociva, porque a literatura passa a valer diante do que ela vende, como o cinema. Hoje em dia, um filme bom é um filme que tem 200 mil espectadores e vende não sei

²⁰ In *Rapadura*, entrevista feita por Emílio Domingos, 2011. Acessado em <http://www.revistarapadura.com/2011/06/rapadura-entrevista-chacal.html>

quantas mil cópias. Pararam de pensar na linguagem. Eu acho que o Estado, hoje em dia, tem ajudado nessa área literária. Eu, por exemplo, ganhei uma bolsa para publicar um livro de memórias que devo entregar logo mais. É uma dificuldade fazer um livro de poesia. As editoras dizem que não vende, então não estimulam o poeta a publicar. Para escrever um livro hoje, o poeta tem que inventar, tem que tirar da manga um estímulo. O meu último livro, antes das obras completas lançadas em 2007, foi *A Vida É Curta pra Ser Pequena*. Eu lancei porque estava fazendo 50 anos, e pensei “pô, estou fazendo 50 anos, isso é motivo para fazer um livro, Manuel Bandeira fez um livro”. Então é isso, você tem que inventar um estímulo porque senão só vai lançar livro de 50 em 50 anos.²¹

Em 2002, Chacal lança o livro *a vida é curta para ser pequena* com o propósito de fazer lembrar sua vida poética, voltar no tempo através de poemas. A ideia era fazer algo similar ao “Lira dos Cinquent’anos”, de Manuel Bandeira, ou seja, marcar a idade atingida com um livro de poemas inéditos²². As temáticas de alguns poemas relembram vários momentos do percurso poético que Chacal passou, livros, grupos, periódicos e eventos que marcaram a vida e a poesia do poeta carioca, como por exemplo: a viagem a Londres em 73, a descoberta dos grandes concertos de rock, o recital de poesia que assistiu em Londres, onde viu o poeta Allen Ginsberg, a contracultura, a Tropicália a partir da revista *Navilouca*, o seu atual *CEP 20.000*, as parcerias musicais, a revista *O Carioca*, suas “odes” ao Rio de Janeiro, suas saídas do Rio de Janeiro, a referência maior a Oswald de Andrade, as drogas e a psicodelia, o delírio, até a brincadeira concreta que tentou poucas vezes, entre outras. Seria quase uma coleção de poemas, se quisermos pensar na coleção como objetos que contêm histórias a serem contadas, como descreveu Walter Benjamin (BENJAMIN, 1987, p.227).

²¹ Entrevista realizada por Fábio Maleronka Ferrone e Sérgio Cohn, no dia 18 de abril de 2010, São Paulo. Acessada através do sítio: <http://pt.scribd.com/doc/52733696/entrevista-chacal>.

²² É interessante lembrar aqui, o longo ensaio crítico de Alcir Pécora em comemoração aos seus cinquent’anos, que discute - de forma autobiográfica, a partir da coincidência do acontecimento de seu aniversário com o lançamento do livro *Literatura Brasileira Hoje*, de Manuel da Costa Pinto (Antologia de poesia e prosa contemporânea brasileira, da coleção “Folha explica”, em que Chacal não está entre os selecionados em nenhum dos gêneros) - o panorama da poesia e da prosa contemporânea brasileira. Seria interessante pensar em uma proximidade entre a poesia e a crítica a partir das produções de Bandeira, Chacal e Pécora, a fim de refletir sobre o discurso do crítico que afirma não haver literatura interessante sendo produzida atualmente no Brasil. Desta forma formulo a questão: há crítica interessante se não há literatura interessante? Infelizmente não poderei me deter nesta discussão por questão de tempo.

Coincidência ou não, Chacal abre seu livro comemorativo com um poema em menção à cidade de Ouro Preto, assim como fez Manuel Bandeira em *Lira dos cinquent'anos*. Seria um sintoma da busca de Chacal pela tradição literária, sobretudo modernista, visto que poetas como Bandeira²³, Murilo²⁴, Drummond²⁵ e Mário de Andrade²⁶ escreveram sobre a cidade? Drummond, na parte VII do poema "Lanterna Mágica", do livro de estréia *Alguma Poesia*, de 1930, intitulada "Bahia", ironicamente, diz: "É preciso fazer um poema sobre a Bahia/ Mas eu nunca fui lá", como numa busca pela tradição literária, como se fosse necessário cumprir tais temas poéticos, escrever sobre tais lugares, para estar inserido na tradição vanguardista de sua época. Ou ainda armando uma questão próxima: é possível colocar-se em uma posição ou em um lugar almejado sem que não o tenha conquistado?

"Ouro Preto a pé", a partir da similaridade de sua posição no livro comemorativo de Chacal, assim como em Bandeira, ambos abrindo cada livro, pode ser lido como uma busca por esta tradição, ou ainda, como uma tentativa de diálogo entre Chacal e os modernistas. Essa busca, que começaria pelos anos 2000 na poesia de Chacal, pode ter vínculo com a nova poesia brasileira que tem fortes laços com a tradição literária de vanguarda, como é o caso, por exemplo, de Carlito Azevedo, Antonio Cícero, Arnaldo Antunes e Paulo Henriques Britto e até dos mais jovens, como os estudantes de Letras e de pós-graduação na PUC-

²³ Bandeira, além de ter escrito o poema em questão - o de abertura do livro *Lira dos cinquent'anos* - também escreveu o livro *Guia de Ouro Preto*, onde o poeta modernista dedica o quinto capítulo aos "passeios a pé, no centro". Aqui a relação entre o poema de Chacal e o capítulo do livro de Bandeira não se baseia nas similaridades entre a Ouro Preto de Bandeira e a de Chacal, mas justamente o oposto já que, a Ouro Preto de Bandeira está vinculada à arquitetura e à história da cidade, enquanto que em Chacal a Ouro Preto que se lê é outra, que nega a história e o barroco, vendo a Ouro Preto turística, de "caixas registradoras". Infelizmente, por não ser este o objeto e o foco desta pesquisa, não poderei me estender mais detidamente na leitura da relação Chacal e os modernistas a partir do livro *a vida é curta pra ser pequena*.

²⁴ Refiro-me, especificamente, ao livro *Contemplações de Ouro Preto*.

²⁵ No caso de Drummond a Ouro Preto que se lê é também a Minas Gerais do poeta *gauche*, ou seja, a Itabira, a cidade pequena e provinciana.

²⁶ Em Mário, uma Ouro Preto escondida por entre os apaixonados versos à Belo Horizonte em "Noturno de Belo Horizonte", de 1924, do livro *Clã do Jabuti*, que, assim como em Chacal, tem a cidade, e Minas Gerais quase por completo, revelados durante a noite. Na metade do longo poema, em estrofe, diz: "Um grande Ah!...aberto e pesado de espanto/Varre Minas Gerais por toda parte.../Um silêncio repleto de silêncio/Nas invernadas nos araxás/No marasmo das cidades paradas.../Passado a fuxicar as almas,/Fantasmas de altares, de naves doiradas/E dos palácios de Mariana e Vila Rica.../Isto é: Ouro Preto./E o nome lindo de São José del Rei mudado num odontológico Tiradentes.../Respeitemos os mártires.../" (ANDRADE, 1976, p.156).

RJ que criaram o jornal *Plástico Bolha*²⁷, são eles: Lucas Viriato, Alice Sant'anna, Gabriel Matos e Marilena Moraes.

ouro preto a pé

I

antes que o dia acorde
bater perna
pisar pedra
em ouro preto

antes que a névoa se dissipe
e o sol se levante
com sua horda de caixas automáticos
com sua falange de extratos bancários
bater perna
pisar pedra
em ouro preto

antes que o inexorável tilintar
das caixas registradoras
me leve a perguntar à balconista
quanto é
bater perna
pisar pedra
em ouro preto

vagar a esmo
numa romaria sem rumo
sem credo sem dor
vagar...

II

antes que dado e andré
viviane guilherme nilson
ericson pedro helena fabiano

²⁷ O jornal, que se diz da "geração pós-contemporânea", foi criado após uma oficina de poesia cursada pelos alunos já citados, ministrada pelo poeta Paulo Henriques Britto. Estes são alunos do curso "Formação do Escritor", habilitação de Letras, na PUC-Rio. O *Plástico Bolha* é distribuído gratuitamente no estado do Rio de Janeiro e nas cidades de Belo Horizonte, Vitória, Brasília, Salvador, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre, disponível, também, online pelo portal "www.jornalplasticobolha.com.br". A última edição é datada de março/abril de 2011 e teve uma tiragem de 13.000 exemplares. Ainda, o *Plástico Bolha* conta com um blog em que são publicados poesia e prosa que não necessariamente estão na forma do jornal impresso, pode ser acessado em: <http://www.jornalplasticobolha.blogspot.com/>.

acordem de seus sonhos
de sons em chamadas
de rima e luz
de revolução e plenitude
pisar pedra

antes que o barulho das ondas
acorde cláudia e josé
e o mar manche de azul
e vertigem a manhã
no apartamento da rua duviver
bater perna

antes que o dia acorde
bater perna
pisar pedra
em ouro preto

III

antes que os armários
despejem suas coisas
quinhentarias infinitas
o nada que é tudo
em ouro preto
pisar pedra
bater perna

antes que o passarinho
da máquina de tirar retrato
levante seu vôo
do ninho das retinas
e venha decifrar códigos

e definir contornos
bater perna
pisar pedra
em ouro preto

andar sem destino
andar por andar
andar por aí
andar...

IV

antes que o dia acorde

bater perna
 pisar pedra
 em ouro preto

antes que o dia...
 bater...
 pisar...

bater pisar bater pisar
 bat... pis... bat... pis...
 bat... pis... bat... pis...
 pelas ruas
 nas calçadas
 de ouro preto (CHACAL, 2002, p. 11-13)

Ouro Preto

Ouro branco! Ouro preto! Ouro podre! De cada
 Ribeirão trepidante e de cada recosto
 De montanha o metal rolou na cascalhada
 Para o fausto del-Rei, para a glória do imposto.

Que resta do esplendor de outrora? Quase nada:
 Pedras...templos que são fantasmas ao sol-posto.
 Esta agência postal era a Casa de Entrada...
 Este escombros foi um solar... Cinza e desgosto!

O bandeirante decaiu - é funcionário.
 Último sabedor da crônica estúpida,
 Chio Diogo escarnece o último visionário.

E avulta apenas, quando a noite de mansinho
 Vem, na pedra-sabão, lavrada como renda,
 — Sombra descomunal, a mão do Aleijadinho! (BANDEIRA,
 2009, p.167)

Ao retomar a Ouro Preto de Bandeira em seu livro *a vida é curta pra ser pequena*, Chacal vai mais longe: retoma Olavo Bilac em "Vila Rica", soneto publicado em 1919, em seu livro *Tarde*. Desta forma, Chacal não só recupera a tradição literária a partir do modernismo, como também recupera o parnasianismo através do poeta carioca membro-fundador da Academia Brasileira de Letras. Mais longe, pode-se chegar a Tomás Antônio Gonzaga, em *Marília de Dirceu*, citado no poema do poeta parnasiano. Para Bilac, em Ouro Preto

tudo é sofrível, nebuloso; e ainda, Bilac lê Ouro Preto ainda como Vila Rica.

O ouro fulvo do ocaso as velhas casas cobre;
Sangram, em laivos de ouro, as minas, que ambição
Na torturada entranha abriu da terra nobre:
E cada cicatriz brilha como um brasão.

O ângelus plange ao longe em doloroso dobre,
O último ouro de sol morre na cerração.
E, austero, amortalhando a urbe gloriosa e pobre,
O crepúsculo cai como uma extrema-unção.

Agora, para além do cerro, o céu parece
Feito de um ouro ancião, que o tempo enegreceu...
A neblina, roçando o chão, cicia, em prece,

Como uma procissão espectral que se move...
Dobra o sino... Soluça um verso de Dirceu...
Sobre a triste Ouro Preto o ouro dos astros chove. (BILAC,
1996, p.269)

Com esta tentativa de aproximação da Biblioteca por parte de Chacal, já nos anos 2000, é possível perceber que apesar de muito ter salientado a recusa da tradição literária, é difícil afirmar que houve efetivamente este distanciamento. Pois é realmente possível fazer literatura sem referências a obras literárias? É interessante, então, pensar essa recusa da Biblioteca como uma moldura, uma "marca" característica dessa poética surgida nos anos 70 "vendida" pela postura contracultural e desbundada. Ainda assim, é importante que se tomem os devidos cuidados, pois, entre os 26 poetas que se destacaram a partir da antologia de Heloísa Buarque, muitos não se diziam contra esse projeto, essa moldura anti-Biblioteca, como afirma Maria Lucia Camargo a respeito de Ana Cristina Cesar:

Como se verá pela análise da obra de Ana Cristina, seu projeto literário não se afasta da Biblioteca. Afasta-se, todavia, das propostas das vanguardas, especialmente da auto-intitulada "Vanguarda concretista". Afasta-se do projeto de poesia como experimentação de linguagem. Para Ana Cristina as vanguardas já são história. Situando-se num momento posterior às experiências vanguardistas, e superando-as, Ana Cristina vai preservar, apenas, uma certa visão "menardiana" da literatura. (CAMARGO, 2003, p.35)

A Biblioteca babélica é aquela que não tem começo nem fim, provedora do pensamento, daquilo que se move e estabelece rupturas capazes de traçar movimentos na literatura, levada por Borges²⁸ ao ponto da desmesura, do sem-fim, do mundo de referências e intertextualidades, de um atravessamento de autores, ou seja, de uma literatura a partir do livro, babélica, que permite um movimento, um deslocamento, fazendo com que a literatura não seja imóvel ou que fique estagnada. É a biblioteca insaciável, incansável, inesgotável. Desta forma, a inclusão nessa Biblioteca – e aqui se tem a alegoria da biblioteca com “b” maiúsculo – faz com que a busca pelo livro seja almejada, mesmo sabendo que a Biblioteca é inacessível, de difícil aproximação, que requer esforço, peregrinação, exílio, um abandonar-se entre os livros, que exige um movimento também por parte do leitor: é perder-se entre os livros para achar-se neles.

Chacal, como já dito antes, afirma em depoimento à revista *Escrita* não ter tido prazer como leitor de literatura, arriscando dizer que é um poeta que lia pouco, ou quase nada, afirma não fazer parte dessa busca pelo inacessível: faz parte do discurso, da moldura que almeja para tal poesia, num ideal vinculado ao cotidiano, à aproximação entre poesia e vida junto ao registro imediato, opondo-se à construção de um repertório de tradição literária.

Esta ênfase na negação da Biblioteca é muito presente, principalmente, nos primeiros livros (aqueles mimeografados) de Chacal. A atitude de negação era comum entre Chacal e seus poetas-amigos do grupo Nuvem Cigana, que mantinham a postura anti-Biblioteca, praticamente "rebelde", de desbunde com a tradição literária. Essa "marca" da falta de proximidade com a Biblioteca, pensando a questão da *Biblioteca de Babel*, aparece no segundo livro de Chacal, *O Preço da Passagem*, no poema “Na Biblioteca”, no qual o poeta revela o desconforto da personagem Orlando Tacapau perante essa Biblioteca Babélica, inacessível e infinda:

com a loucura no bolso, orlando entrou
na biblioteca estadual.
folheou folhas estapafúrdias sobre
as idéias a arquitetura e a descompostura
dos homens.
aí achou graça. aí ficou sério. aí riu.

²⁸ BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1986, p.61-70.

aí chorou demais.
 aí começou a tremer.
 sentiu o bolso furado.
 sentiu o corpo molhado.
 derretendo-se.
 beto chegou a tempo de recolher num copo
 a poça d'água que corria pro ralo.
 orlando disse mais tarde:
 não faço isso never more. (CHACAL, 2007, p. 337)

Neste poema, nota-se o desconforto da personagem Orlando perante o conhecimento, sintomas de um conflito entre o corpo e o saber, que exterioriza o pânico e o medo frente à Biblioteca infinda. A moldura, a "marca" de uma literatura anti-Biblioteca, fora da tradição literária, que se quer a partir deste poema é quebrada no verso final, quando as palavras "*never more*", referenciando o verso emblemático que percorre grande parte do poema de Edgar Allan Poe "*The Raven*", busca na tradição literária o desfecho para a fuga dela. No poema de Poe, "*never more*", provindo da fala de um corvo - que se diz ter o nome de "*Never More*" -, faz parte de um paradoxo pois, ao mesmo tempo em que responde tudo, nada responde. Percebe-se, então, que, para qualquer pergunta, o corvo terá sempre, profeticamente, a mesma resposta: *never more*: "But the raven, sitting lonely on that placid bust, spoke only/That one word, as if his soul in that one word he did outpour./Nothing further then he uttered - not a feather then he fluttered -" (POE, 2001, p. 897). Assim como em "*The Raven*", em "Na Biblioteca" o último verso termina com a expressão "*never more*", tornando irônica a negação da tradição literária, da Biblioteca Babélica, no poema de Chacal, se limitando muito mais à construção de uma "marca" do que propriamente uma postura exercitada. Tenta-se uma "poesia *pop art*", da utilização do "descartável", possível de ler em seu poema "Pop Art", do livro *Comício de tudo* (1986). Neste poema, Chacal estabelece um contraste entre o *never more* de Poe, dito para a tradição literária, no poema "Na Biblioteca", com um (*it's*) *now* ou *never*, em referência à canção cantada por Elvis Presley²⁹.

ande logo seja breve leve love
 pop art: use abuse e descarte
 breve leve now ou never leve love

²⁹ A canção cantada por Elvis, intitulada "It's now or never", diz: It's now or never/ come hold me tight/ Kiss me my darling,/be mine tonight/Tomorrow will be too late,/ it's now or never/ My love won't wait (...).

pop art art pop
 é melhor e dá ibope
 pop pop pop art
 art art art pop
 pop art é cultura
 aproveite enquanto dura
 pop art em toda parte
 agora também em marte (CHACAL, 1987, p.123)

Desta forma, há uma temática, essa construção da moldura que recusa a Biblioteca de Babel em decorrência da impossibilidade do documento, do livro que vira peça de museu para ser admirado sem ser tocado, que está envolto por um vitral e cercado por cordas de segurança. A babel para Chacal está muito mais vinculada à fala, à língua, do que àquela Biblioteca borgeana, como pode ser lido no poema intitulado "Babel Papel", do livro *Olhos Vermelhos*:

e línguas como que babel
 se rebelaram
 e saíram de um bilhão de bocas
 que ocas sorriam nuas fluas
 e depois um bolão de línguas
 se borracharam
 e bocas como que papel (CHACAL, 2007, p.240)

Para Chacal, a linguagem torna-se potência na fala "um bilhão de bocas (...) nuas fluas (...) um bolão de línguas (...) bocas como que papel" e não no papel, apesar de colocar tanto a fala quanto o papel em equivalência no último verso. A fala a que aqui me refiro é referente ao poema falado -, quando a literatura ganha voz e ultrapassa o lugar do livro e da biblioteca, ultrapassa o branco do papel. Ana Cristina Cesar, ao invés de criar uma moldura ou "marca" negando a tradição literária, absorve-a, usa-a, vampiriza-a como já afirmou Maria Lucia Camargo em sua tese, e finge negar a Biblioteca. É possível lembrar, então, Ana C.:

Opto pelo olhar estetizante, com epígrafe de mulher moderna desconhecida. ("Não estou conseguindo explicar minha ternura, minha ternura, entende?") Não sou rato de biblioteca, não entendo quase aquele museu da praça, não tenho embalo de produção, não nasci para cigana, e também tenho o chamado olho com pecados. (CESAR, 1998, p. 141)

Desta forma, Ana problematiza a literatura que vira peça de museu, a literatura com potencial de documento. Porém, o documento como arquivo é potência. Em sua dissertação de mestrado, publicada com o título de *Literatura não é documento*, Ana Cristina defende o uso crítico do documento, do arquivo, via curta-metragens dirigidos por Fernando Sabino, que reescrevem poetas consagrados da época – entre eles Drummond, Bandeira, João Cabral, Joaquim Cardozo, entre outros. Ana expõe que, ao invés de retratar e explicar – de forma pedagógica, como os documentários produzidos com fins escolares são feitos –, os curtos intervêm criticamente nos monumentos, nos documentos e outros traços do museu dos poetas filmados; é uma recusa à peça de museu como obra intocável, é um intervir, um modificar, trabalhando em cima da obra, desbiografizando-a. E é o que Ana Cristina trabalha em sua obra poética, além da crítica, com suas vampiragens³⁰ que reivindicam um outro lugar para a poesia dos poetas já consagrados, da tradição literária. Ana reinventa a sua biblioteca, reescreve-a, utiliza-a com a leitura do que já foi escrito e o que ainda há por vir. Chacal, com uma biblioteca diferente, camuflando-a através de sua moldura, também reinventa-a, como é possível ver no poema "ouro preto a pé" e, por exemplo, em "Papo de Índio" – quando reescreve a antropofagia de Oswald de Andrade –, porém cria a moldura da recusa da tradição literária, da Biblioteca Babélica.

Relendo a poesia brasileira que surgiu na década de 70, é importante rever como e por que foram empregados termos como poesia marginal ou geração de mimeógrafo para tais poéticas, buscando na crítica da época aos dias atuais as discussões e debates mais pertinentes para que se possa ter um olhar consciente da produção desses poetas. Portanto, a poética de Chacal pode tanto ser lida através da década de 70, quanto através de um deslocamento desta para os dias atuais através dos periódicos em que participou como colaborador e/ou editor. Dessa forma, a tensão está exposta para que o olhar para a poesia de Chacal seja lançado a partir de outras cenas, a partir dos periódicos que fizeram parte da construção de seu percurso.

³⁰ Termo muito bem trabalhado na tese sobre Ana Cristina Cesar de Maria Lucia de Barros Camargo, intitulada *Por trás dos olhos pardos*. Maria Lucia diz: "A aprendizagem poética de Ana Cristina, como vimos, culmina com a intensificação da prática intertextual e com a explicitação, na própria poesia, de seu processo construtivo, ou seja, do trabalho sobre outras obras. O texto como palimpsesto. Constatação da impossibilidade do 'novo', da inexistência da originalidade absoluta. Novo será o de desentranhar a própria palavra tecida na palavra alheia." (CAMARGO, 2003, p. 143-144)

1.1. Minha fama de mau ou Chacal le-gal, Chacal fa-tal?³¹

A poesia brasileira, desde a década de 70, vem causando controvérsias na crítica do país. Enquanto parte dessa crítica sente a ausência de grandes poetas que possam ser uma nova referência, parte dela se assume mais otimista com o que lê, afirmando que os "novos tempos" da poesia brasileira se consolidam pela pluralidade de poéticas que possibilitam um número vasto de bons poetas. Essas controvérsias da crítica abrem duas distintas vertentes da crítica brasileira contemporânea: aquela que lê a poesia contemporânea como desinteressante, ou seja, em eterna comparação com as escolas vanguardistas, e aquela que reconhece a nova poesia a partir de uma teoria da diversidade, da pluralidade de poéticas. O interessante, aqui, é apontar as questões que a crítica contemporânea brasileira vem levantando a fim de pensar a "nova poesia brasileira", na qual Chacal está inserido. O debate sobre a poesia contemporânea brasileira, e nele vejo inserida a poética de Chacal, vem se estendendo ao longo de, pelo menos, quatro décadas em que há uma tentativa de questionar o momento da "nova poesia".

Começando pelos anos 70, ainda sob forte influência do fim da década anterior, em que a Tropicália despertava a maior movimentação na cultura brasileira da época, parte da crítica apontava uma nova poesia que estava surgindo³². Além dos críticos já mencionados anteriormente, como Heloísa Buarque de Hollanda, Carlos Alberto Messeder e Cacaso, Antonio Candido e Silviano Santiago, ainda na década de 70, também apontaram o que estava acontecendo de novo na poesia brasileira. Silviano Santiago, em seu ensaio "Os abutres", reconhece Waly Salomão como o poeta que traz a "curtição" da música - pensando na Tropicália - para a literatura, para a poesia. Decreta, com isso, o fim do atraso que a literatura vinha sofrendo em relação às outras áreas da

³¹ Referências à: 1. Canção "Minha fama de mau", de Erasmo e Roberto Carlos, lançado primeiramente no compacto *Erasmo com The Jet Black's*, de 1964, pela RGE (informações retiradas do portal: <http://www.jovemguarda.com.br/>). 2. À resenha de Carlos Ávila "Cha-Cal: Muto Legal", de 1972, a propósito do primeiro livro de Chacal, o *Muito Prazer, Ricardo*, de 1971 e ao disco *LeGal*, de 1970, de Gal Costa, considerado o mais psicodélico da cantora, com capa de Hélio Oiticica. 3. Ao disco, também de Gal Costa, *Fa-tal, Gal a todo vapor*, de 1971, que teve show dirigido por Waly Salomão. As três referências têm o propósito de questionar a polaridade da crítica frente à poesia de Chacal e contextualizam não só o momento cultural em que a poesia do poeta carioca surgiu, mas também a influência da Tropicália, e da Jovem Guarda para esta, em sua carreira.

³² Não cabe aqui uma volta ao debate levantado por Heloísa Buarque de Hollanda e Cacaso sobre os poetas marginais e a geração do mimeógrafo, pois foi discutido no início deste capítulo, ainda que não se possa dizer que o tema tenha sido esgotado.

cultura como a música, o cinema, o teatro e as artes plásticas³³ - tão desenvolvidas durante a Tropicália. Santiago vê em Waly um (re)começo para a poesia brasileira, porém, para o crítico, é em Chacal que se tem a ruptura desejada, lê o *Preço da Passagem* como livro-símbolo de uma ruptura da tradição. Já Antonio Candido, em seu ensaio "A Literatura Brasileira em 72", coloca em questão o fato de o crítico, muitas vezes, não conseguir acompanhar o que está sendo feito de importante no país, por isso, já com ressalva, anuncia que fará uma leitura do que ele estava vendo acontecer na literatura brasileira em 72. Na poesia, começa pelos autores mais tradicionais, a exemplo dos modernistas Drummond e Murilo, e de João Cabral, para chegar aos "jovens rebeldes" (CANDIDO, 1972, p.25) da década setentista. Candido aponta Waly Salomão como o poeta que representa uma literatura anti-literária, que não se encaixa em nenhum gênero pois não é biografia, nem relato, nem ficção nem poesia: trata como uma linguagem potencializada pelo inconformismo, portanto, consequência do regime militar que tomara o poder no país. Mesmo apontando Waly como uma das possíveis "promessas" da literatura da época, Candido assume uma possível incompreensão do que está sendo escrito de novo, afirmando que seja provável que esteja deixando de lado algum autor importante que desconheça.

Na década de 80, com a poesia surgida na década de 70 já bastante debatida no meio acadêmico e literário, uma forte crítica abriu novas discussões acerca do tema. Essa crítica era composta, entre outros, por Iumna Simon e Vinícius Dantas, que qualificaram a poesia contemporânea brasileira como ruim, miserável, relacionada com a sociedade pós-moderna, de consumo; uma poesia para ser consumida e logo descartada. Iumna Simon e Vinicius Dantas escrevem seus ensaios numa época em que a poesia surgida na década de 70 aos poucos ia se firmando no meio editorial, alguns poetas começam a publicar em editoras, principalmente através da editora Brasiliense com a coleção "Cantadas literárias". Desta forma, Iumna e Vinicius afirmam que essa poesia, dita marginal, de mimeógrafo, perde o único "valor" que teria, pois rapidamente migra de um rompimento com a forma editorial anticonvencional, quer dizer, de mimeógrafo, para se tornar mercadoria padronizada. O fato é que as publicações em mimeógrafos não possuíam atribuição ideológica como tenta afirmar Iumna, não há um manifesto do

³³ Silviano Santiago diz: "Tal atraso tem sua razão de ser no fato de a nova geração olhar com tremendo pouco caso a comunicação verbal e ainda de considerar com violento desprezo o que se define hoje como escritura." (SANTIAGO, 1978, p.124-125)

mimeógrafo defendendo a forma editorial. Ainda, outra questão a ser revista na posição de Iumna e Vinicius, é o fato de definir a obra de alguns poetas rapidamente em pequenos parágrafos. No caso de Chacal, que até então tinha publicado 8 livros, dois adjetivos arrematam toda a sua poesia em uma única frase: "Tudo isso aparece assentado na mesmice e no tédio bonzinho, afinal, sempre dá pra se divertir. Escreve Chacal este famoso *Rápido e rasteiro*", e cita o poema do livro *Muito Prazer*, Ricardo, de 1971.

O crítico e professor Benedito Nunes, ao contrário de Iumna Simon e Vinicius Dantas, em seu texto intitulado "A recente poesia brasileira", aponta na cena literária brasileira da década de 80 um marasmo, nada polêmico em relação ao que aconteceu em 60 e 70, porém, arma uma questão fundamental para a poesia contemporânea: o pluralismo na arte poética:

Voltamos à ideia do princípio: o pluralismo poético de nosso tempo. Se desapareceu a crença na eficácia social da palavra poética, que alentou as décadas anteriores, não quer isso dizer porém que a sensibilidade política coletiva tenha desertado da poesia. (NUNES, 1991, p.182)

Nos anos 2000, estas questões que envolvem a crítica e a poesia contemporâneas, a respeito de quem as representa no Brasil na atualidade, ainda são muito discutidas entre os críticos. Sendo assim, um dos últimos debates que envolveram essas questões, já em 2011, foi o *Ficção, compadrio e as tias*, com os críticos Beatriz Resende e Alcir Pécora. A posição frente à literatura contemporânea brasileira dos dois críticos leva-me a continuar acreditando nessa sedimentação de duas vertentes críticas no Brasil, dos críticos que "apostam" em uma *nova* poesia brasileira e daqueles que não a reconhecem. Beatriz Resende defende tanto a poesia quanto a prosa brasileira contemporâneas, assumindo um papel de crítica-acolhedora dos escritores que estão isolados em guetos. Esta é uma posição que, apesar de crente na produção contemporânea, é difícil de manter, visto que, neste caso, a crítica quer servir aos escritores, quer consagrá-los, tirá-los do anonimato. Em contrapartida, Alcir Pécora descarta quase toda a produção literária, e não se restringe à literatura brasileira, afirma um descaso com a literatura contemporânea mundo afora. Para Pécora, apenas a teoria literária, a filosofia e similares são interessantes na atualidade, afirmando acreditar que a teoria literária é autônoma à literatura. Neste sentido, em seu ensaio "O inconfessável: escrever não é

preciso", Alcir Pécora restringe a produção contemporânea ao pior quando diz: "Não parece haver nada relevante sendo escrito, essa é a mais provável razão desse poço, desse mar de coisa escrita" (SIBILA, 2004), e ainda afirma que a crítica literária contemporânea, citando Foucault, não passa de colonismo social. A afirmação, que se baseia principalmente nos contratos editoriais, lembra o que Iumna dizia ainda nos anos 80. Parece que, para Pécora, a editoriação - e as relações entre autores-editores que ela provoca - faz com que a literatura seja desprezível, ao ponto de reivindicar uma total paralisação destes autores contemporâneos. Enfim.

O poeta Paulo Henriques Britto, convidado da revista *Sibila* a responder ao texto de Pécora, tem uma postura mais ponderada. Um pouco assustado, até, com o texto de apresentação da revista editada por Pécora e Régis Bonvincino, Britto ressalta a diversidade em que a poesia brasileira vive, "com uma postura mais apolínea e clássica, que concebe a poesia acima de tudo como artesanato verbal e intelectual, e poetas que ainda insistem na articulação entre poesia e vida (...)" (SIBILA, 2004). Assumindo uma postura bem menos pessimista e mais tolerante em relação à diversidade de estilos que a poesia brasileira contemporânea tem mostrado, Britto responde a Pécora e Bonvincino pautado em apontamentos críticos da poesia dos anos 2000: é uma defesa da poesia, até porque Britto faz parte dela. Nesta defesa da poesia brasileira, o poeta e crítico dá um tom desaprovador quando diz que há "poetas que *ainda insistem* [grifo meu] na articulação entra poesia e vida", o que colocaria à prova a poesia de Chacal nos dias atuais.

O poeta e crítico Marcos Siscar, em seu ensaio "A cisma da poesia brasileira", assim como Paulo Henriques Britto, defende uma diversidade no novo panorama da poesia do país. Siscar ainda aponta a produção atual como a mais volumosa leva de bons poetas que já se teve na poesia brasileira e responde bem aos críticos mais céticos sobre a poesia dos anos 2000 quando diz: "(...) a atmosfera crítica um tanto melancólica, apontando nos poetas a ausência de "grandes questões", é um sinal muito claro de que as questões mudaram ou que estão a ponto de fazê-lo" (SIBILA, 2004).

A poética de Chacal, especificamente, pode ser lida através da professora e crítica Fernanda Medeiros que se doutorou com tese sobre o poeta. Recentemente, Fernanda lançou o livro *Chacal por Fernanda Medeiros*, da coleção "Ciranda da poesia", editada pela EdUERJ, onde faz uma leitura da poética de Chacal junto a algumas breves análises de poemas. A crítica propõe uma leitura através da performance, do poema

falado, da poesia "encarnada"³⁴, de um fazer poético vinculado ao ser poeta. Fernanda levanta questões interessantes sobre a poética de Chacal, faz um estudo inteligente sobre a poesia oral, mas seu texto é calcado em depoimentos e discursos do poeta. Muitas vezes não se sabe se é a crítica ou o poeta quem fala, devido ao tom de testemunho a partir das narrações vividas, e defendidas, na década de 70, essa moldura e marca constante que se apresenta nos trabalhos de Chacal. As análises dos poemas são, a meu ver, mais interessantes por elas terem ali apenas a voz de Fernanda Medeiros. De qualquer forma, o interessante estudo de Fernanda Medeiros lançado em 2010 é um sintoma de que é preciso ler e reler (ou continuar lendo) a poética de Chacal.

Enfim, é a partir desta moldura e das questões levantadas pela crítica literária brasileira que armo a leitura da poética de Chacal, tentando entender sua moldura através dos periódicos em que teve colaboração, sendo imprescindível, para tanto, a leitura também dos livros *Posto 9* e *Uma história à margem*, para questionar a tentativa de postular um mesmo lugar para poesia e vida através das biografias.

³⁴ Sobre o termo "poesia encarnada", Fernanda Medeiros diz: "Se precisamos de uma porta, uma palavra-chave, sugiro a ideia de *poesia encarnada*. Basicamente por duas razões, que se combinam como o ovo e a galinha, que é como se relacionam existência e linguagem, corpo e texto, no caso de Chacal. Razão número um: *encarnar* foi uma solução prática para estreitar como jovem poeta desconhecido. Produzir no esquema independente, fazendo e vendendo os próprios livros, colocando a mão na massa, era um meio de prescindir da editora comercial. (...) Razão número dois: em sintonia com essa existência de poeta encarnado, a linguagem, nos poemas de Chacal, prima por sua fisicalidade - ela é antes de tudo som, batida, levada. É preciso acordar os ouvidos para ler Chacal." (MEDEIROS, 2010, p.13-15)

1.3. Meu nome é Chacal³⁵

Josefina Ludmer em seu ensaio "Literaturas Pós-Autônomas" constrói uma leitura das escrituras contemporâneas a partir da ambivalência de serem e não serem literaturas, pois são ao mesmo tempo ficção e realidade; e afirma:

Tomam a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum "gênero literário" enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). (LUDMER, 2010, s/p.)

Com isso, a partir da leitura das escrituras contemporâneas ligadas a uma "realidade cotidiana" - realidade que não quer ser representada, pois já é pura representação - Ludmer nega uma oposição entre literatura e história e propõe um território "sem foras". Se as escrituras contemporâneas podem tomar tanto a forma de testemunho quanto de autobiografia, é possível pensar, portanto, a partir de Ludmer,

³⁵ Referência à música "Meu nome é Gal", composta por Roberto e Erasmo Carlos para a cantora Gal Costa. A música foi lançada no disco *Gal*, de 1969, e relançada no disco *Gal Tropical*, de 1979. A letra da canção diz: "Meu nome é Gal/E desejo me corresponder /Com um rapaz que seja o tal/Meu nome é Gal/E não faz mal/Que ele não seja branco, não tenha cultura/De qualquer altura/Eu amo igual/Meu nome é Gal/E tanto faz que ele tenha defeito/Ou traga no peito/Crença ou tradição/Meu nome é Gal/Eu amo igual/Ah, meu nome é Gal/Meu nome é Gal, tenho 24 anos/Nasci na Barra/Avenida, Bahia/Todo dia eu sonho alguém pra mim/Acredito em Deus, gosto de baile, cinema/Admiro Caetano, Gil, Roberto, Erasmo/Macalé, Paulinho da Viola, Lanny/Rogério Sganzerla, Jorge Ben, Rogério Duprat, /Waly, Dircinho, Nando,/E o pessoal da pesada/E se um dia eu tiver alguém com bastante amor pra me dar/Não precisa sobrenome/Pois é o amor que faz o homem." O interessante é que, apesar de abordar um tom autobiográfico, a canção não foi escrita por Gal Costa e, além de tudo, apesar de muito repetir que seu nome é Gal, o nome registrado em cartório de Gal Costa é Maria da Graça Costa Penna Burgos; Gal, do inglês, quer dizer "moça", "garota". "Meu nome é Gal" é uma escrita (auto)biográfica, levanta a questão da assinatura e da autenticidade do texto biográfico. Assim como, é possível lembrar, os livros de Gertrude Stein que problematizam também a questão da autobiografia como gênero literário, são eles *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) *Everybody's Autobiography* (1937). É a partir da canção "Meu nome é Gal" - que se configura aqui como uma epígrafe, talvez, que tento pensar as questões em torno da (auto) biografia, principalmente pensando os livros *Posto 9* e *Uma história à margem*. A autobiografia, aqui, é tida como o impossível pois, não há a possibilidade de uma história/relato/memória ser contada apenas sob uma única perspectiva - a pessoa que escreve, escrevendo apenas sobre ela mesma -, mas sim, um conjunto de vozes que formam uma teia de histórias que suportam uma (auto)biografia.

a biografia como literatura, como criação, sem compactuar com a ideia que por muito a colocou em um lugar em que ou era literatura ou era registro. Neste sentido, torna-se impossível pensar a biografia nos termos de Alvaro Lins, por exemplo, crítico literário da primeira metade do século XX. Lins expõe:

Acredito que à biografia romanceada cabe a perturbação que desceu sobre uma questão já resolvida e que nada tinha de complicada. A história era julgada uma arte apenas na sua *expressão*, na forma, na construção, no estilo. Em essência, no seu conteúdo, nos fatos, a história deve ser, em rigor, *história*. Nunca poderá ser romance porque o seu caráter principal é a exatidão, a fidelidade, a veracidade. (LINS, 1964, p. 353)

Alvaro Lins, portanto, vai tratar a biografia como uma ciência da documentação, vai pensar essa documentação como uma verdade absoluta trazida pelos fatos históricos, pela história. Se há criação na biografia, para o crítico, ela se revela apenas no estilo da escritura em si. À época, Lins rebatia o estudo do biógrafo Edgar Cavalheiro, que dizia trabalhar como romancista. Lins tenta argumentar que a história carrega uma verdade pura e, por isso, não sustenta uma leitura da criação romanceada. Porém, pensar em verdade, segundo Badiou (2002) só é possível se entendermos que toda verdade - verdades, no plural, e não apenas uma verdade - é um processo que se inicia a partir de um acontecimento e que este revela o vazio da situação. Diz Badiou:

É desse vazio que o sujeito se constitui como fragmento do processo de uma verdade. É esse vazio que o separa da situação ou do lugar, inscreve-o em uma trajetória sem precedentes. É verdade, portanto, que a experiência do vazio, do lugar como vazio, fundamenta o sujeito de uma verdade; mas essa experiência não constitui nenhum domínio. No máximo pode-se dizer, de maneira absolutamente geral, que um sujeito qualquer é o militante de uma verdade. A escolha que vincula o sujeito à verdade é a escolha de continuar a ser. Fidelidade ao acontecimento. Fidelidade ao vazio. (BADIOU, 2002, p. 76)

Portanto, pensar a história como fundamento de uma possível única verdade e, ainda, a biografia como veículo para exposição dessa

verdade histórica, através de uma escritura documental, não seria possível nem para Ludmer, nem para Badiou.

Apesar de não estarem em diálogo direto, confronto os trabalhos de Josefina Ludmer e Alvaro Lins para ler a produção contemporânea de Chacal, poeta tão prolixo a biografias. Dentre os quatorze livros publicados ao longo de 40 anos dedicados à atividade de poeta e cronista, dois livros são autobiografias, são eles *Posto 9* e *Uma história à margem*. O importante, aqui, é justamente problematizar a insistência por uma leitura baseada no discurso do próprio poeta, é ler as biografias a fim de pensá-las como narrativas literárias, tentando manter o distanciamento para que a leitura crítica não fique comprometida por conta do discurso do poeta.

Em *Posto 9*, a biografia de Chacal é escrita em conjunto com a biografia do *point* de encontro na praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. A narrativa tem o espaço bem definido: Chacal só sai de Ipanema quando está, na infância, em Copacabana, e nos anos 90, na Gávea. Os lugares da capital fluminense marcam o personagem e constroem uma identidade do poeta para com a cidade. O livro foi financiado pela Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, o RioArte, e saiu pela coleção "Cantos do Rio", na qual outros locais da cidade carioca completavam a coleção de memórias, como, por exemplo, *Leblon*, por Geraldo Carneiro, *Lagoa*, por Carlos Heitor Cony, *Baixo Gávea*, por José Almino, *Leme*, por Arthur Poerner, entre outros que criaram uma identidade da cidade através de memórias "coletivas".

Durante toda a narrativa de *Posto 9* há uma montagem de depoimentos compondo o que parece ser uma "memória coletiva" em relação à praia, e Chacal, que é personagem e narrador, insere vários outros personagens narradores em seu texto no fim do livro, dedicando um espaço a eles intitulado "Povo do Nove". Chacal, nesta apresentação, diz:

Tem pessoas que tem mais horas de Nove que gaivota de vôo. Outras são ocasionais como golfinhos. Elas têm um jeito carioca de ir, de estar na praia. São testemunhas e atores desses quase 25 anos de Posto Nove. Pessoas que têm maresia na alma e salitre nos ossos. (CHACAL, 1998, p. 54)

Seguido de escrituras de Armando Freitas Filho, Chico Alvim, Eudoro Augusto, Beto Brown, Guilherme Levi, entre outros, esta pequena apresentação revela duas das principais características da obra biográfica: 1) a posição dos personagens como testemunhas e atores ao

mesmo tempo; 2) a identificação desses personagens com a cidade carioca através do Posto 9, ponto de encontro, acima de tudo, de curtição e desbunde durante as décadas de 60 e 70.

Já a biografia *Uma história à margem*, lançada em 2010 - doze anos após o lançamento de *Posto 9* -, apresenta uma forte posição do poeta em se marcar como personagem, ou máscara criando sua moldura, a partir da negação de seu nome, Ricardo Duarte de Carvalho. Sua história começa com a explicação de “como virou Chacal”, e diz:

Aos 14 anos (...). Foi mais ou menos por essa época que Chacal se superpôs ao meu nome cristão. (...) Depois de um treino, me atrasei no vestiário, e quando cheguei à cantina do ginásio do Mourisco, onde a seleção treinava, a rapaziada comia quieta. Diante do silêncio exclamei: "Que onda chacal!". Era uma gíria da época que não lembro mais o significado. Devia ser o mesmo que onda careca, onda por fora, devagar. Fato é que Serginho achou engraçado e levou para a turma da praça. (CHACAL, 2010, p.13-14)

Porém, muito antes das escrituras biográficas, a questão da construção de um personagem para o próprio poeta já tinha sido inserida através de seu pseudônimo, que fora usado pela primeira vez em seu segundo livro *Preço da Passagem*, de 1972, que, particularmente interessante, revela a *vida* de Orlando Tacapau.

Em seu primeiro livro *Muito Prazer, Ricardo*, Chacal não aparece, quem estréia é apenas Ricardo. Na segunda edição de seu primeiro livro, em edição comemorativa de 25 anos pela editora Sette Letras, Chacal resolve se apresentar sem Ricardo e torna o livro, apenas, *Muito Prazer*. Retira seu nome e nem sequer acrescenta depois do "muito prazer" seu pseudônimo Chacal. Seria um atestado de anonimato que o pseudônimo-apelido causa? O "poeta-lobo" explica:

PS: Na primeira edição do "Muito Prazer", por paranóia ou não, fui aconselhado a assinar Ricardo, meu nome cristão. Assim era a capa: "Muito Prazer, Ricardo". Hoje as coisas aparentemente mudaram. (CHACAL, 1997, p.10)

A explicação do poeta insinua uma preocupação "paranóica" não fundamentada, que parece ter se diluído a partir do ano seguinte, quando assina, em 1972, o livro *Preço da Passagem* com o nome

Chacal. Se teria ou não algum problema em assinar o livro em 1971 com o pseudônimo Chacal não se sabe, e também pouco importa. A mudança na assinatura do poeta indica o início de uma moldura a ser construída, de uma máscara. A moldura se apresenta sempre em movimento, varia, muda e não estagna. Não há uma construção definida para esta moldura, ela molda a poética, mas também se deixa ser moldada por ela, por isso seu movimento, pois é errante, está de passagem, assim como a poética de Chacal.

Em *Uma história à margem*, ainda, Chacal relata seu início de juventude pelas, raras, leituras de literatura e linguística e marcando todos aqueles que, no meio literário ou cultural, foram significativos para sua carreira poética – característica que, segundo a teórica Sylvia Molloy, está em várias autobiografias latino-americanas, a marcação do escritor como leitor -. Chacal é pura construção, onde tudo se confunde entre memória, criação e antologia poética.

Chacal, que construiu um vasto discurso através de entrevistas e memórias, possibilitaria uma leitura dessa produção com o que dizia Fernando Pessoa, em seu poema "Autopsicografia", sobre o poeta ser um fingidor? "O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente." (2009) e assim por diante?

Ana Cristina Cesar, em um curto ensaio-resenha de título "O poeta é um fingidor" para o caderno "Livros" do *Jornal do Brasil*, em 1977, lê as questões da correspondência, da biografia, do documento a partir da publicação das cartas do poeta romântico brasileiro Álvares de Azevedo. Segundo Ana, relembando Fernando Pessoa e Mário de Andrade, é na literatura que a contradição do discurso fingidor torna-se potência, numa atitude em que, para falar, seja necessário fingir. Porém, o cuidado para com o conteúdo extraliterário, no caso, as correspondências, é ressaltado por Ana para que não haja "fúrias biografistas" e, portanto, confusão entre os escritos literários e extraliterários. Nesse sentido, não se trata de comparar os fingimentos na literatura com as "verdades" reveladas através das escrituras ou discursos extraliterários, mas sim, de tratar os supostos "documentos" como problemas literários.

Sylvia Molloy, em seu *Vale o escrito, a escrita autobiográfica na américa hispânica*, questiona o problema da indefinição de gênero literário da (auto)biografia. Para a teórica, é evidente a ambiguidade que as (auto)biografias estabelecem: ora têm valor documental, ora valor ficcional. O que torna mais interessante tanto para o biógrafo quanto para o leitor, é tratá-la como documento. O valor documental,

escrevendo a história pessoal através da história, como dado, evita as reflexões sobre as complexidades da memória, pois pode-se ter a impressão errônea de que dado histórico não é narrativa, não é construção. Desta forma, a história mascara a criação ficcional que a (auto)biografia também revela.

Em *Uma história à margem*, por exemplo, a biografia é criada a partir não só de uma narrativa relacionada às memórias de Chacal, como também a partir de sua poesia. Algumas das memórias, divididas em pequenos textos de, no máximo, duas páginas cada, são ilustradas com poemas não-inéditos, causando estranheza pela tentativa de condução da leitura desses poemas a uma leitura biográfica-documental. A narrativa de certos fragmentos, de certas memórias, encaminham ao leitor desatento uma leitura biográfica do poema que vem em sequência. Em um trecho da narrativa entre os títulos "Turma da Pracinha" e "Bob Dylan", Chacal diz:

Nessa época, 64, eu ia às domingueiras no Olímpico Club na rua Pompeu Loureiro. Tensão no ar. As turmas iam lá pra brigar. A turma do Barão, a turma da Miguel, a turma da Constant. Turmas de rua de Copacabana. Lá tocava de vez em quando um rock irresistível. Todo mundo dançava. Tinha acabado de ser lançado. Era um compacto. De um lado. "Paint it Black". Do outro, o hino: "(I can't get no) Satisfaction)". Até hoje fico em pé quando toca. (CHACAL, 2010, p.16-17)

E logo em seguida a este trecho, conclui com o poema "Guitarrinha ranheta"³⁶:

aquele guitarrinha ranheta
debochada desbocada
my generation
satisfaction

³⁶ Na última versão publicada deste poema, no livro *Belvedere* (2007), o poeta modificou seu título, deixando-o "Guitarrinha ranheta". Em sua primeira versão, e segunda, nos livros *América* (1975) e *Drops de abril* (1983), o poema se chamava "My generation". As mudanças constantes que Chacal faz em seus poemas, este lapidamento que pode ser acompanhado a cada re-publicação de seus poemas, é sintoma do movimento construído para esta poética de Chacal, acompanhado também pelo movimento de sua moldura - aqui, fica difícil saber se este movimento parte da moldura para a poética ou da poética para a moldura. De qualquer forma, o interessante é pensar como moldura e poética estão amplamente vinculadas uma com a outra, permeando sempre pelo mesmo movimento.

aquele minha felina
 cuba sarro cocaína
 do you wanna dance
 don't let me down

aquele ginga jenipapo
 elástica solta rasteira
 i'm free
 like a rolling stone

aquele clima da pesada
 cheiro de porrada no ar
 street fighting man
 jumping jack flash

aquele som de fuder
 orelhas pra que te quero
 who knows
 straight ahead (CHACAL, 2010, p.16-17)

A leitura dos poemas de Chacal como ilustração de suas memórias acaba empobrecendo-os: lê-los a partir de uma perspectiva biografista, como estão expostos junto às memórias, limitam-nos a uma explicação baseada apenas na vida do autor, assim como Cacaso fez na leitura do poema "Compondo", vinculando-o às partidas de futebol de que Chacal participava no Caxinguelê e no Horto. Assim como Ana Cristina disse, o importante é fazer o uso inteligente da biografia sem se deixar cair no comparativismo simplório entre o texto literário e os dados extraliterários de cada autor. O interessante, neste caso, é pensar a biografia *Uma história à margem* como narrativa e também antologia poética, potencializando sua literariedade, pensando a biografia como narrativa e forma literária. Ainda, é possível pensar essas biografias como sintoma da urgência pelo arquivo, uma necessidade provinda do poeta em relatar sua história através de sua vida, construir sua moldura, marca, máscara...

CAPÍTULO II

2. A poesia errante nas páginas dos periódicos

Diante de um considerável número de participações em diferentes revistas literárias e culturais desde a década de 70 até os anos 2000, fez-se importante a leitura da poesia de Chacal publicada nestes periódicos para tentar compreender esta poética que se apresenta muito eclética. Lendo a poesia de Chacal em conjunto com os periódicos é possível perceber a disparidade de grupos editoriais com que o poeta já trabalhou, permanecendo num limbo entre "todos" e "ninguém", pois ao mesmo tempo em que está em muitos desses grupos, Chacal não pertence, praticamente, a nenhum deles.

Os periódicos aqui trabalhados serão: *Navilouca* (1974), *Polem* (1974), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976), *Malasartes* (1976), *Escrita* (1977), *Bando* (1983), *Revista do Brasil* (1984) *O Carioca* (1995-1998), *Azougue* (2003) e *Coyote* (2006). Tendo em vista a participação de Chacal nestes mais diversos periódicos literários e culturais pode-se pôr em questão a multiplicidade de sua poética: relaciona-se tanto com os poetas concretistas, quanto com os artistas tropicalistas, tanto com os poetas marginais do grupo Nuvem Cigana, quanto com os novos poetas da década de noventa e os "novíssimos" dos anos 2000. Portanto, para entender este percurso, no mínimo, curioso e eclético, é interessante dizer que, durante este capítulo, não foi feita apenas a leitura das colaborações de Chacal independente das revistas, mas pelo contrário, a leitura de cada periódico foi imprescindível para entender a relação que Chacal estabelece com o periódico e com os outros colaboradores de cada periódico. Na medida do possível, de acordo com o tempo hábil e com a disponibilidade de cada periódico nas instituições em que esta pesquisa foi feita, a leitura das revistas e dos trabalhos literários, poéticos e/ou críticos de seus respectivos conselhos editoriais - ainda que apenas para situar os grupos e os colaboradores - foi imprescindível.

A pesquisa destes periódicos foi feita a partir de duas instituições: o Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC), localizado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), coordenado atualmente pela professora doutora Susana Scramim e o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), especificamente na seção do acervo "Imprensa Alternativa", que foi doado em 1992 pela

Fundação RioArte³⁷, localizado na capital fluminense. De acordo com os materiais selecionados nos periódicos e nas publicações de Chacal também em livros (sejam mimeografados, em antologias ou em editoras), dividi este capítulo em três partes, chamadas: "Chacal em: *Navilouca* e durante a pós-Tropicália", "Chacal em: *Almanaque Biotônico Vitalidade* e as Artimanhas" e "Chacal em: revista *O Carioca* e CEP 20.000". Esta divisão do capítulo em três partes tem a finalidade metodológica de aproximar as colaborações de Chacal nos periódicos por afinidade de conselhos editoriais entre eles e também por época. De qualquer forma, a divisão do capítulo em três partes não tem o intuito de dispersar tais periódicos uns dos outros, mas sim de fazer um cruzamento entre eles, a fim de melhor entender a participação da poética de Chacal nestes. Mesmo tendo colaborado em, pelo menos, dez significativos periódicos referentes ao meio literário-cultural das últimas décadas, optei por focar nas participações que, a meu ver, referem-se mais à construção da moldura de Chacal, este percurso poético que é construído pelo próprio poeta. Essas revistas são, especialmente: *Navilouca*, *Almanaque Biotônico Vitalidade* - em conjunto com a participação no grupo Nuvem Cigana e também nas Artimanhas - e *O Carioca* juntamente com o projeto CEP 20.000.

Chacal esconde-se por trás da máscara de outros poetas e escritores, tomando o texto do outro como seu e fazendo disso uma estética sua, um ecletismo que ao mesmo tempo pode se maximizar no tudo, ou se minimizar no nada³⁸, pois, ao mesmo tempo em que cria a moldura de uma poética que trabalha estéticas diversificadas, pode correr o risco de ou vincular-se a todas essas estéticas ou de não pertencer a nenhuma delas. É este o movimento da poesia de Chacal; e é no ínterim de épocas tão próximas, mas ao mesmo tempo tão distintas que se pode fazer o cruzamento das colaborações de Chacal nas revistas com os conselhos editoriais desses periódicos. Paulo Leminski, em texto intitulado "O veneno das revistas da invenção", comenta sobre a importância dos periódicos literários e culturais no Brasil da década de 70:

Consolem-se os candidatos.

³⁷ O RioArte foi um órgão da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro. Ao longo deste capítulo será abordada a importância deste órgão para os projetos dos quais Chacal participou.

³⁸ Prática diferente do "vampirismo poético" que Maria Lucia de Barros Camargo assinala como característica de Ana Cristina Cesar em sua tese *Atrás dos olhos pardos*.

Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente.

São revistas.

Que obras semicompletas para ombrear com o veneno e o charme policromático de uma "Navilouca"? A força construtivista de uma "Pólem", "Muda", ou de um "Código"? O safado pique juvenil de um "Almanaque Biotônico Vitalidade"? A radicalidade de um "Pólo Cultural/Inventiva", de Curitiba? A fúria pornô de um "Jornal Dobrabil"? E toda uma revoada de publicações ("Flor do Mal", "Gandaia", "Quac", "Arjuna"), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovela em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada. (...) É pra isso que a poesia existe. Pra dizer o que não se diz. E só assim aumentar o campo dos prováveis do dizer. Para bem de todos, da poesia à prosa. Subversivamente. Nos anos 70, a poesia que mais fez isso foi a que esteve nas revistas. As revistas são a obra-prima da poesia brasileira, na década que acabou de passar. Mas não pára. Porque na vida dos signos superiores, gratuitos, o que passa, fica. E só fica o que passou, forte. (...) Pequenas revistas, atípicas, prototípicas, não típicas, coletivas, antológicas, representando um grupo ou tendência ("formalistas", "pornô", "marginais"), onde predominou a faixa etária dos 20 aos 30 anos. Em comum: a auto-edição (*samizdat*), todo mundo juntando grana para comprar a droga da poesia. Antologias: essa coletivização do aparecer (se não do fazer) corresponde a uma politização, mesmo que não explícita. E a escolha da revista como veículo (mais que um jornal, mas menos que um livro), a uma posição estético-filosófica: a eleição do provisório, a arte e a vida do horizonte provável, a renúncia e o repúdio do eterno por parte de uma geração que cresceu à sombra do apocalipse. (LEMINSKI, 2001, p.89-92)

Paulo Leminski ressalta a importância que os periódicos poéticos e culturais tiveram durante a década de 70, alguns deles periódicos que tiveram a colaboração ou edição de Chacal, como *Navilouca*, *Polem* e *Almanaque Biotônico Vitalidade*, revistas essas que representam grupos e também tendências. Ainda, o poeta curitibano fala de uma "politização" quando se tem nas revistas, acima de tudo, uma antologia de trabalhos, de um coletivo.

A partir dessa discussão, tecida em torno dos periódicos em que Chacal participou, e da elasticidade do poeta para com o movimento e a trajetória entre eles, levanto algumas questões: Até que ponto o movimento transitório entre os periódicos com colaboração e/ou edição de Chacal interfere em sua poética? Que estética se estabelece para uma poética que perpassa estéticas distintas? Como é construída a moldura de Chacal em torno das revistas? Pensando a moldura como aquilo que está na margem, que está no limiar entre o dentro e o fora, mas que ao mesmo tempo delimita, contorna, que é ornamento, adorno desta poética. Moldura, aqui, é pensada como movimento, aquilo que não se define estático por ora estar no entre-lugar da obra, é carregada neste deslocamento pela poética de Chacal, que se lê errante, viajante, de passagem, no sentido de deslocamento e não de efêmero. A moldura construída através das passagens em cada revista, pode ser pensada como também um entre-lugar do poeta? Que, apesar de ter sido muito lido como um poeta marginal, que não participava do centro editorial por publicar seus primeiros livros em mimeógrafo, tem, ao longo dos mais de 40 anos de poesia, na publicação em revistas - que faz parte da moldura, pois estão no limiar entre a antologia e o periodismo, o livro e o folhetim - um meio de manter-se no centro editorial? E de que maneira o trabalho em díspares revistas, com diferentes conselhos editoriais, afeta a estética da poesia de Chacal? Há uma tentativa de vincular-se a muitos grupos, ou a nenhum? Chacal ainda é um poeta pertencente a algum "grupo"?

A partir desses questionamentos é que a leitura dos periódicos com participações de Chacal como colaborador e/ou editor se faz necessária a fim de entender o percurso de sua produção poética, buscando encontrar algumas respostas a essas inquietações.

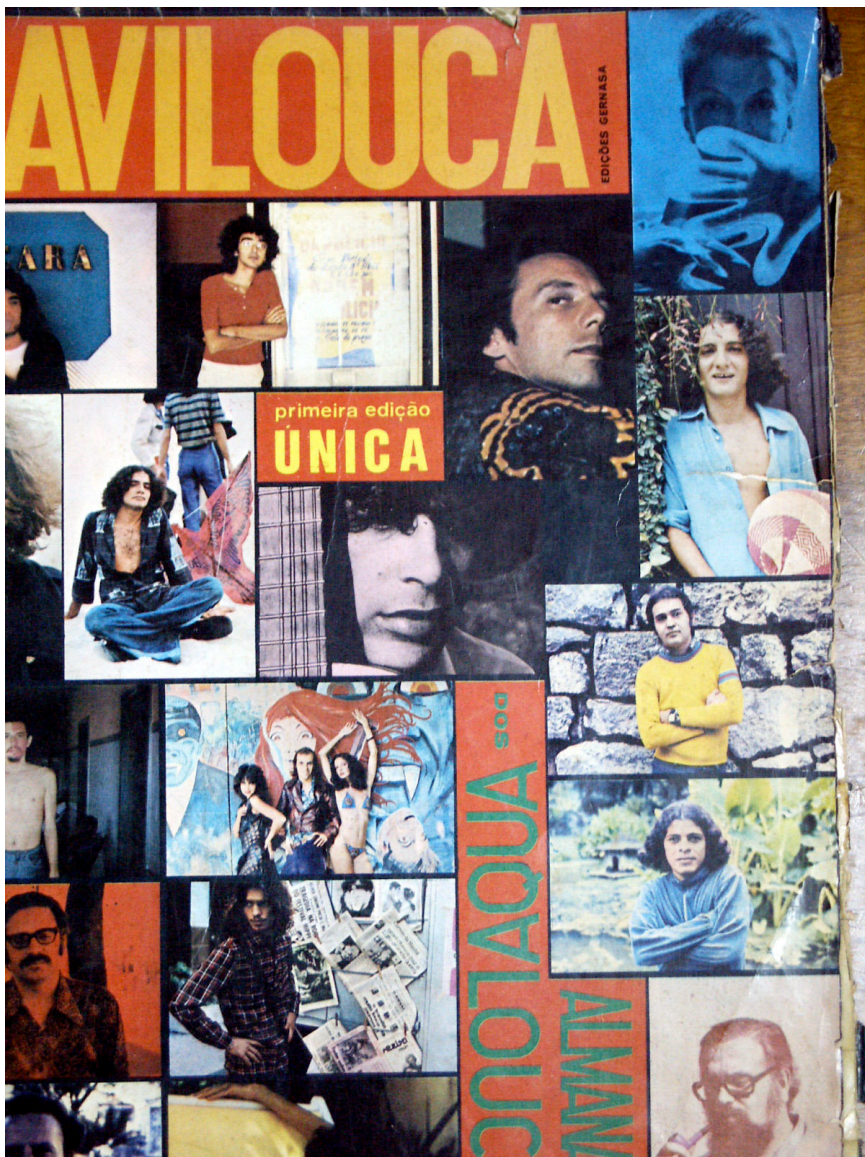


Fig.1: Capa da revista *Navilouca*, 1974. Fonte: Acervo NELIC

2.1. Chacal em: *Navilouca* e durante a Pós-Tropicália

A revista *Navilouca* é um manifesto às avessas: ela conclui a Tropicália já armando um novo cenário para a literatura brasileira; reúne uma diversidade de artistas envolvidos no meio cultural brasileiro da época, todos já consagrados pelo próprio momento tropicalista ou pela vanguarda “simpatizante”, o Concretismo. Entre artistas plásticos, poetas, músicos, cineastas – ou a mais variada combinação entre essas especialidades artísticas a revista *Navilouca* reuniu trabalhos de Augusto de Campos, Caetano Veloso, Haroldo de Campos, Chacal, Hélio Oiticica, Waly Sailormoon, Torquato Neto, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Rogério Duarte, Décio Pignatari, Jorge Salomão, Duda Machado, Luis Otávio Pimentel, Stephen Berg e Luciano Figueredo, tendo como editor-geral Lucio Urubatan de Abreu, e como organizadores e idealizadores Waly Sailormoon e Torquato Neto. A *Navilouca* é uma revista de tamanho grande - 36,2cm x 27,4cm - policromática, com muitas fotografias, gravuras e nomes já consagrados no cenário da cultura nacional e teve sua confecção financiada pela gravadora de discos Phonogram³⁹, via Waly Salomão e Caetano Veloso.

Navilouca trabalha no nível de uma consolidação do momento, já que no ano de lançamento, 1974, a Tropicália já não vigorava mais no meio cultural brasileiro como no fim dos anos 60 – e portanto, a revista é publicada não para lançar a Tropicália, mas para marcar o período, o momento. Trata-se de um manifesto, de edição única⁴⁰, fragmentário,

³⁹ Segundo Omar Khouri, citando Waly Salomão, a Polygram foi a financiadora de *Navilouca*, através do diretor-geral da gravadora, André Midani: "Mas somente em 1974 é que, graças ao também aqualouco Caetano Veloso, afinal conseguiu-se a adesão financeira do André Midani, então manda-chuva da Polygram Brasileira" (KHOURI, 2004, p.23). Luciano Figueiredo confirma a informação: "(...) depois de quase dois anos de trabalho e articulações, o Lúcio Abreu não tinha dinheiro para rodar a tiragem e aí a revista encalhou até que, em 1975, Waly conseguiu junto a Caetano que a Phonogram bancasse a impressão e fizesse o lançamento" (*SIBILA*, ano 4, n.7, 2004, p.188). É importante ressaltar que em 1978 a gravadora Phonogram altera sua razão social para Polygram, por isso, talvez, a confusão de nomes. Porém, de 1972-1974, período de confecção e publicação da *Navilouca*, a gravadora dirigida por André Midani estava sob o nome de Phonogram. No portal da Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), sobre a história da gravadora, hoje, Universal, diz: "A Companhia Brasileira de Discos - CBD, passa a chamar-se, em abril de 1971, CBD-Phonogram. Antecipando tendências, promove o Phono 73, evento de três dias, mostrando todas as correntes da música brasileira representadas no seu cast, que abrangia praticamente 80% dos artistas da MPB. Em 1978, alterou sua razão social para Polygram Discos Ltda. Em 1985, a empresa teve seu nome finalmente alterado para Polygram do Brasil Ltda". Esta citação foi acessada em: http://www.abpd.org.br/sobre_gravadora.asp?g=17.

⁴⁰ Em entrevista para a revista *Sibila*, Eucanaã Ferraz e Roberto Conduru perguntam se a revista tinha sido pensada desde o início para sair como número único e Luciano Figueiredo diz: "Sim, como um grande manifesto. A idéia de edição única foi uma estratégia do Torquato

que permeia diversificados temas e amplia o recorte de época. Esse modelo de manifesto fragmentado, nesta junção de várias vozes dissonantes numa mesma revista, cabe à *Navilouca* justamente se a Tropicália for entendida como um momento fragmentário, que teve em suas diversas manifestações artísticas seus próprios manifestos. Neste sentido, cabe lembrar a canção de Caetano Veloso "Tropicália" como um dos principais manifestos na música tropicalista. Nas artes plásticas, Lygia Clark e seus manifestos como o "Nós Recusamos", ou Hélio Oiticica e suas intervenções no MAM-RJ, com seus parangolés. No cinema, Glauber Rocha e seu manifesto "A estética da fome", que problematizava o cinema nacional lançando uma nova possibilidade de criação com o Cinema Novo. Os tropicalistas de diferentes áreas criavam seus manifestos independentemente de um grupo homogêneo, por isso o uso do termo "fragmentário". Os manifestos dialogavam entre si e abriam o debate da cultura brasileira do final dos anos 60, assim como acontece em *Navilouca*. Digo um manifesto às avessas por não "inaugurar" a mudança, nem reivindicá-la, a revista é uma consolidação, ela parte de um Acontecimento⁴¹ na cultura brasileira. Parte também, é possível dizer, do texto de Michel Foucault "Stultifera Navis"⁴², do livro

e Waly para tentar superar a experiência terrível de outras revistas que não conseguiam ter periodicidade, fosse por problemas com a censura ou por falta de dinheiro. O fato é que as publicações alternativas abortavam no primeiro ou segundo número e as pessoas viviam uma frustração crônica por conta disso. Então, eles pensaram uma publicação muito ambiciosa e que cumprisse seu objetivo através de um número único." (*SIBILA*, ano 4, n.7, 2004, p.188)

⁴¹ Uso o termo Acontecimento aqui para lembrar Gilles Deleuze, quando diz que a causalidade não nos serve, mas sim a relação dos efeitos entre si, ou seja, que um Acontecimento é "um conjunto de correspondências não-causais, formando um sistema de ecos, de retomadas e de ressonâncias, um sistema de signos, em suma, uma quase causalidade expressiva, não uma causalidade necessitante." (DELEUZE, 1998, p.176). Cabe lembrar agora o texto de Celso Favaretto, *Tropicália: A explosão do óbvio*, (FAVARETTO, 2007, p.80-97), onde, através de Hélio Oiticica, relata que as atividades que os artistas brasileiros do pós-64 – quando voltaram a opinar - "confluíam na necessidade, que se impunha, de fazer a crítica da 'realidade brasileira' e de articular a resistência política face às restrições da liberdade de expressão impostas pelo regime militar" [p.81]. Era um desejo de ruptura, um desejo de mudança estética e social, mas que veio prenunciada pelos *acontecimentos* político-sociais no Brasil, especificamente o regime militar, e os Movimentos artístico-culturais mundo afora. Necessidade essa que pode acabar suscitando em comentários como o de Fausto Wolff, quando diz que "Artisticamente, é um acontecimento, até mesmo importante, mas, politicamente, façam-me o favor, não passa de uma piada." (WOLFF, 2007, p.274-276.). Não é o caso, aqui, trabalhar a questão política ou social enunciada pelos acontecimentos tropicalistas, porém não é possível ignorá-la.

⁴² Heloísa Buarque de Hollanda, no capítulo "O susto tropicalista na virada da década" que fazia parte de sua tese de doutoramento lançada com o título *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70*, pela editora Brasiliense em 1980, faz um ligeiro comentário sobre o nome da revista que, segundo ela, foi sugerido por "Stultifera Navis". Porém, não menciona de onde tirou a informação, se do filósofo Michel Foucault ou de outra fonte. Trata

História da Loucura na Idade Clássica, que teve sua primeira edição publicada, em francês, em 1972, ano da produção da revista⁴³.

A tese de Foucault, em “*Stultifera Navis*”, gira em torno do internamento pelo exílio – espaço moral de exclusão –, dos loucos, leprosos ou pessoas atingidas por doenças venéreas. O exilamento era feito através de grandes navios durante os séculos XIV e XVII na Europa ocidental, principalmente na França e na Alemanha. Dentre algumas Naus que o filósofo cita, apenas uma considera de real existência: a *Narrenschiff*. Durante a Renascença, a *Narrenschiff* carregava pessoas ditas insanas de uma cidade a outra, principalmente nas cidades alemãs, como Nuremberg e Frankfurt, que acolhiam os loucos em alojamentos financiados pelo orçamento das cidades. Esses alojamentos serviam mais como prisões do que como locais de tratamento, pois ali os loucos eram apenas despejados, e não tratados. O trajeto de navio pelo mar levava o prisioneiro insano para as cidades que pudessem isolá-los da população civilizada. O mar não só servia como meio de transporte, mas também, pejorativamente, como um meio purificador para os prisioneiros de suas loucuras; e também uma potência de incerteza de sorte, pois, como diz o filósofo, em um navio “o homem se vê confiado em seu próprio destino, pois todo embarque é potencialmente o último” (FOUCAULT, 2000, p.12). Os loucos do barco tropicalista, da *Navilouca*, quiseram impor sua loucura do título ao sub-título, ou ao mote se melhor couber, que é registrado na capa da revista: “O almanaque dos Aqualoucos⁴⁴”. A água, em *Navilouca*, não é identificada como sinônimo de purificação, pois a tentativa, aqui, é de subversão a qualquer ideia de pureza que exista. Porém, a água é tida, em *Navilouca*, como renovação – o que abre uma janela de significados para os “Aqualoucos”, pois buscam uma renovação no cenário artístico-cultural no Brasil dos anos 70.

A loucura, em *Navilouca*, integra o campo da razão usando uma forma paradoxal em seu conteúdo, tomando consciência de si própria e,

rapidamente do “*Stultifera Navis*” e deduz que a revista *Navilouca* também recolhe a intelectualidade louca e marginalizada (HOLLANDA, 1981, p.73).

⁴³ A revista teve sua produção feita no ano de 72, porém só conseguiu ser publicada em 74 por não possuir uma editora vinculada, e por isso, não ter renda suficiente para uma produção que, colorida – com fotos e ilustrações – e de tamanho grande para os padrões da época, saíria cara de financiar.

⁴⁴ Cabe lembrar aqui que *Os Aqualoucos* foi um grupo de “atletas-palhaços em trajes de banho” (Denise Mirás, O último Aqualouco, in *Piauí*, dossiê edição 4. Acessada em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-4/dossie/o-ultimo-aqualouco>). Liderado, no Brasil, pelo campeão sul-americano de saltos ornamentais Oswaldo Lopes Fiore, os aqualoucos faziam apresentações Brasil afora onde misturavam a técnica esportiva de saltos ornamentais para fazer um espetáculo cômico aquático.

portanto, sendo coerente com seus propósitos. É possível identificar a revista no último tipo de loucura que Foucault sugere: a loucura da paixão desesperada. É a paixão desesperada que leva o sujeito à loucura, é a morte do amor, a morte do objeto, o vazio que a morte proporciona leva à demência⁴⁵. *Navilouca* é uma antologia de consagração, ou seja, que leva a um fim comum – a morte -, o fim de um momento cultural⁴⁶. Exceto no caso de Chacal, que é o único personagem que não se enquadra nem dentro nem fora da revista, está de passagem nela, portanto, não há vazio algum, não há decreto de morte. Neste sentido, é interessante questionar essa "não-morte" única de Chacal em relação a todos os outros colaboradores da revista. A posição de Chacal no periódico coloca-o num entre-lugar, o que poderia explicar sua (não) colaboração na revista, representada apenas através de seu retrato fotográfico. Silviano Santiago, em seu ensaio intitulado "O entre-lugar do discurso latino-americano", afirma que o escritor latino-americano:

brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus olhos, seus dedos, e a escritura do texto segundo é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro. (...) Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, se propõe antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. (SANTIAGO, 1978, p.20)

⁴⁵ Não se pode deixar de fora deste contexto o suicídio de Torquato Neto, em novembro de 1972, ano da produção de *Navilouca*, tratado por Waly Salomão como uma motivação para a conclusão e publicação deste projeto, iniciado por ambos. Waly diz: "No caso, Torquato ligou o gás e achou que era bastante e não queria mais viver. Mas se a gente quiser ser inteligente e não ficar hipnotizado pela morte de Torquato, quiser que esse ato seja impulsionador, propulsor, a gente tem de encarar uma terrível contradição" (SALOMÃO, 2005, p.81).

⁴⁶ Questão já trabalhada por Elisa Helena Tonon, em sua dissertação *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*, defendida em março de 2009, sob orientação da professora doutora Susana Scramim, pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tonon diz: "Walter Benjamin, no texto "O colecionador" de suas *Passagens*, associa a atitude acumulativa (própria da coleção) à morte: "A necessidade de acumular é um dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades. Ela surge em seu estado agudo nos períodos pré-paralíticos" (226). Então, a insistência na elaboração de antologias seria um indicio de paralisia ou morte. Mas morte de quê? Da poesia? E não são as antologias justamente o oposto, o índice da vitalidade da produção poética?" e abre o questionamento sobre a morte através das antologias, o que, acrescentando, pode vir-a-ser o lugar da loucura.

Silviano Santiago, portanto, define o lugar do discurso latino-americano como o entrelugar, aquele que utiliza os signos de outros escritores e transforma-o em seu, modificando-o; a típica antropofagia da qual Oswald de Andrade pensou. Aquilo que Jorge Luis Borges metaforizou muito bem a respeito do escritor latino-americano em seu “Pierri Menard, autor de Dom Quixote”, que logo após seria valorizado pelo pós-estruturalista Norte-Americano Harold Bloom em seu “A angústia da influência”, e no Brasil, pelo pioneiro estudioso em Jacques Derrida, Silviano Santiago em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, ambos desconstruindo a ideia de linha evolutiva ou linha de influência na literatura. Mais adiante, ainda em seu ensaio de 1978, Santiago o conclui definindo o lugar da literatura latino-americana:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p.25)

A morte, no caso da antologia, da revista, pode ser vista como uma impossibilidade de regresso, uma consagração do que se quer findar, pensando a linguagem também como morte. Trata-se de uma negatividade que pode ser neutralizada, ou ainda, contornada, com o exílio, pois este, segundo Jean-Luc Nancy, não leva a lugar algum:

Una negatividad pura y simple, la dureza y la desgracia del exilio que no conduce a nada, no se reconvierte en nada. La deportación sin retorno. Creo que habría que vincular esta negatividad no reconstruible al modelo romano (del que Ovidio ha quedado como figura). En su primeira forma romana, el exilio es un medio de escapar a la pena de muerte (lo que significa la imposibilidad de regreso). (NANCY, 1996, p. 37)

O exílio, aqui, é potência de vida, uma possibilidade de retorno; ele abre janelas para que *Navilouca* não se perca em sua insanidade, para que não seja morte, no sentido de impossibilidade de regresso. Há, aí, na questão da partida, do exílio, um movimento que não deve terminar nunca, segundo Nancy. É um movimento de saída de si, fora de um

lugar próprio. O exílio, então, faz parte de uma aproximação com a loucura, com esse estar fora de “lugar próprio”, seja ele o fora de si, ou o fora de sua nação. Cabe à *Navilouca* os dois sentidos: o fora de si e o fora do Estado. Como se sabe, o período em que a Tropicália aconteceu foi o pós-64 quando vigorava no Brasil uma política de ditadura militar sob governo de Costa e Silva (de 1967 à 1969) e Emílio Médici (de 1969 à 1974). Alguns jovens da época, por conta da represália, optavam por se “auto-exilar” em países como Inglaterra – muito requisitada por conta da explosão contracultural no país –, como foi o caso de Chacal. Alguns outros, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foram exilados “a convite” do governo, após terem sido presos no dia 27 de dezembro de 1968, no Rio de Janeiro, logo após o AI-5, e permanecerem por dois meses aprisionados. Depois, ainda separados um do outro, foram levados a Salvador e convidados a se retirar do país, onde ainda permaneceram até fevereiro de 1969. Portanto, deve-se levar em conta que o exílio em *Navilouca* também se refere aos exílios forçados pelo Estado por motivos políticos durante o regime militar.

Porém, o estar fora do Estado prenuncia um regresso, uma volta e, portanto, o exílio torna-se uma *passagem*. Passagem essa que marca a posição de Chacal na revista: além de ter escrito o livro *O Preço da Passagem*, em 1972 – ano da produção de *Navilouca* –, sua participação iconográfica na revista tem relação direta com o tema de viagem, e indiretamente, a partir da proposta da revista e do contexto socio-político do Brasil no início da década de 70, com o tema de exílio⁴⁷:

⁴⁷ É importante ressaltar que a ideia de “exílio” neste trabalho refere-se à proposta da revista *Navilouca* a partir da escolha de seu nome e em referência ao contexto histórico que o Brasil estava vivendo na década de 70. Isto não quer dizer que a viagem feita por Chacal na década de 70 à Londres e à Portugal tenha sido um exílio, forçado pela ditadura militar tal qual Caetano Veloso e Gilberto Gil. Pelo contrário, Chacal não foi exilado, apenas viajou para a Europa por conta própria. Porém, semelhante à ideia de exílio, e à sua posição em *Navilouca*, está num entre-lugar, em passagem, em movimento.



Fig.2: Colaboração de Chacal na revista *Navilouca*, 1974, s/pg. Fonte: Acervo NELIC.

A imagem do poeta carrega em seu contexto o título de seu segundo livro, *O Preço da Passagem*, com o seu retrato, possivelmente, em um vagão de trem. Uma posição que está em percurso *entre* dois lugares e que ainda não está em lugar algum, mas que está justamente partindo de um lugar para outro. É como o que Silviano Santiago defende em seu texto "O entre-lugar do discurso latino-americano"⁴⁸ quando tenta encontrar o lugar da escritura latino-americana, problematizando o amor e o respeito pelo já escrito com a necessidade de criar um novo texto, quando o *entre* torna-se lugar. Chacal é dono de uma poética *errante*, no sentido de que é "aquela que vagueia; vagabundo; nômade; incerto" (FERREIRA, s/ ano, s/ pg.). Torna-se errante quando caracteriza sua poética com uma temática de *passagem*, errante, transitória⁴⁹.

⁴⁸ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 28.

⁴⁹ Aqui é importante reafirmar que a passagem a que me refiro é sinônimo de transitório, de movimento, e não de efêmero, fugaz. A ideia aqui é tentar ver a poética de Chacal por uma perspectiva errante, transitória.

A *passagem* também marca o livro de Chacal que foi publicado em mil exemplares “em péssimas condições, sobretudo se compararmos o produto final (31 folhas soltas, mimeografadas, dentro de um envelope amarelo onde se carimbou porcamente o título)” (SANTIAGO, 1978, p.180), que teriam o objetivo real de garantir o preço da passagem aérea para seu auto-exílio em Londres, Inglaterra. Chacal morou em Londres e Lisboa entre 1972-73, exatamente durante o período de produção da revista *Navilouca*, ou seja, nada mais oportuno do que o tema da passagem em sua colaboração na revista. Além disso, a presença de Chacal marca a revista como a passagem de um momento cultural brasileiro, a Tropicália, para outro que estava começando a despontar no cenário literário brasileiro, a poesia pós-tropicalista: o que marca um elo entre os dois momentos, um vínculo.

Anos mais tarde, em 2002, no livro *a vida é curta pra ser pequena*, Chacal publica o poema intitulado "navilouca", no capítulo "na balada" do livro. Da mesma forma como na colaboração de Chacal revista *Navilouca*, este poema remete ao tema da passagem, do entre-lugar, da viagem.

queria encontrar você
o dia amanhecendo
num boteco
tomando média
olhos claros
translúcidos
- você, aqui?

de repente nós dois
e o resto.

a gente ia...
andando andando
dando risada
falando bobagem
pisando a paisagem
viagem

de repente
numa esquina
de terno o tempo
ia passar
apertado apressado
a gente parava o tempo.

dizia a ele, calmamente,
 como é a felicidade...
 e seguia... (CHACAL, 2002, p.19)

A fotografia de Chacal publicada na revista *Navilouca* – que pode ser considerada uma continuação do trabalho de seu segundo livro, lançado no ano da produção da revista - revela-se uma colaboração quase que fantasmagórica, pois a única participação de Chacal em *Navilouca* foi o seu retrato, não tendo nenhum trabalho poético publicado nela. Apesar de Chacal dizer em entrevista que a intenção era publicar dois trabalhos seus que, segundo o próprio poeta, misturavam linguística com poesia visual, um chamado "Almanaque do pensamento fotografado" e outro "apalavrapelasuapoesiaecadeia", mas que, por problemas de impressão, não foram publicados. O próprio Chacal em entrevista a Sergio Cohn relata o que aconteceu com os encartes:

(...) eram fotos e textos em cima das fotos. As fotos eram quase todas do Charles, só uma era minha, e eu escrevia em cima, dialogava com elas. Mas os encartes acabaram não saindo junto com a revista, porque eles foram impressos em magenta sobre preto, e não deu contraste, ficou sem leitura. As mil cópias ficaram empilhadas, então minha presença na *Navilouca* é apenas com o retrato, que está impresso no corpo da revista. (SERGIO COHN, 2007, p.35)

Apesar de não ter conseguido publicar os encartes, que seriam anexos à revista, Chacal foi mantido no esquema final do periódico. E mesmo sem ter escrito qualquer poema que sequer lembrasse ou insinuasse uma relação com a poesia concreta, Chacal submete um trabalho de poesia - que diz ser de origem concreta⁵⁰ - à mesma revista em que Décio, Augusto e Haroldo também estavam publicando. Era uma atitude pretenciosa, mas que também caracteriza essa poética da experimentação infinda, desse movimento contínuo por todos os movimentos, pura passagem. Abaixo, um trabalho destes encartes não-

⁵⁰ Friso aqui que não tenho intenção de analisar estes trabalhos não-publicados por não ter tido acesso a eles. Portanto, quando coloco em questão que estes trabalhos são ditos de origem concreta, refiro-me ao depoimento do próprio poeta (SERGIO COHN, 2007, p.34-35) em que define-os assim, vinculados à poesia concreta, falando sobre suas intenções - e também pretensões - ao submetê-los à *Navilouca*.

publicados que foi reproduzido⁵¹ no livro *Nuvem Cigana: Poesia & Delírio no Rio dos anos 70*.

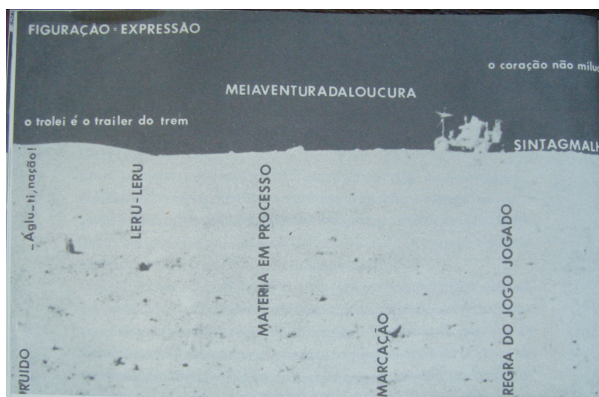


Fig. 3: Reprodução de encarte não-publicado. Fonte: Acervo in Sergio Cohn, 2007.

Porém, não deixa de ser sintomática a colaboração unicamente através de sua fotografia, que se quer passagem - movimento -, mas também se quer moldura, estar ao mesmo tempo dentro e fora da revista - literalmente se pensarmos que Chacal teve uma colaboração *na* revista e outras que ficaram de *fora* dela -, este limiar, esta margem, que constrói a imagem e o percurso traçado por Chacal ao longo de seus mais de 40 anos de poesia. E a *passagem* de Chacal marca mais do que um lugar, ela marca um entre-lugar do poeta que, apontado também como um dos aqualoucos, opta por transitar através do barco dos loucos.

Posteriormente à colaboração na revista *Navilouca*, Chacal, em 1983, publica, na revista *Bando*, o poema "estranha sensação"⁵², trecho da peça de Chacal chamada "Alguns Anos Luz Além", escrita em 1981 e montada em 1982 no Teatro Vannucci, no Rio de Janeiro, em que questiona o estar à margem, nas fronteiras, em viagem transmutando-se e não a reconhecendo, como se o limiar, o entre-lugar, permitisse um eterno movimento:

⁵¹ Como esta é uma reprodução da reprodução a qualidade da imagem não está muito boa, mesmo tendo reproduzido integralmente a fotografia do livro. Porém no próprio livro a fotografia parece estar com um corte na lateral direita e na parte inferior. Como nunca manuseei os encartes, e esse é o motivo de não ter certeza sobre os cortes, não farei nenhuma análise a respeito deles.

⁵² A fotocópia desta colaboração, cedida pelo Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), está inserida no capítulo dedicado aos anexos deste trabalho.

estranha sensação

está tudo fosforescente
parece um campo de força
uma cápsula lunar
está tudo vago
muito vago
estou nas fronteiras
dos Campos da Paz Celestial.
não ando
nado submerso no Mar Egeu.
sossobio estabanado
no mar da Tranquilidade.
ferido em batalha, adentro Vahalla
e desfruto o hidromel das Walkyrias.
queres? querias.

parece que me transmutei em alguém
esses cabelos não são meus.
esse tom de pele, eu desconheço em mim
algo acontece e você não sabe o que é mr. jones.

eu sou o subtítulo de uma obra inacabada
sou o sol de uma sinfonia atonal
passei por um buraco no céu
a loucura é um sopro no ouvido.

onde estou? num palco?
num plano inclinado?
na Lagoa dos Patos, estarei de que lado?
na margem do Rio Paraná,
estarei do lado de cá ou de lá?

saravá seres do espaço
saudações siderais
dentro da noite veloz,

viajo outros anos luz
atrás de um fino fio que me fascina
estranha sensação que alucina. (CHACAL, in *Bando*,
1983, s/p.)

Semelhante a esta temática da passagem, apresentada através do retrato fotográfico em *Navilouca*, e posteriormente no poema "estranha

sensação", apresenta-se a colaboração de Chacal na revista *Polem*, n.1, de 1974, com o poema "Dois ponto três Lisboa"⁵³:

TÔ SEM IDÉIA. SEM VONTADE DESCREVER.
 DE NADA. NÃO TENHO A MÍNIMA IDÉIA DO QUE
 VIRÁ EM SEGUIDA. PREGUIÇA É MEU SOBRENOME.
 ANDO TÃO FEIO, TÃO SEM ASSUNTO. ME ASSUSTO
 NINGUÉM MAIS HÁ EM MINHA VOLTA. TÔ CAN-
 SADO DA MINHA COMPANIA. SÓ FALO BES-
 TEIRA. ME HORRORIZO.
 O DIA É DOS PASSARINHOS E A NOITE DOS
 ÔMI NA CAPITAL JANEIRO.
 PRECISO EXERCITAR A PENA. SE ELA SE
 MOVE QUE SEJA NA MINHA MÃO. TRÊMULO
 E BOLORENTO. MESMO QUE SEJA PRÁ SER
 MAIS UM PAPEL SUJO. SE ISSO FÔSSE
 UMA FOLHA EM BRANCO VOCÊ PODIA DESE-
 NHAR OU DESCANSAR A VISTA OU ESCREVER
 UM BILHETE PRÁ TUA MÃE MAS EU PASSEI
 PRIMEIRO E SE VOCÊ NÃO SE IMPORTAR
 RABISQUE POR CIMA. POR MIM TANTO FAZ.
 ACHO ATÉ QUE VOU TOMAR UM BAGAÇO E
 VER NO QUE DÁ. MATAR O TEMPO PRÁ
 NÃO SE MATAR ÊSSE É O MEU NOME. FIQUEI
 NOS QUARTOS DESSA CASA OUVINDO
 BOA MÚSICA E LENDO REVISTAS RUINS OU BOAS ->
 -> SEI LÁ.
 BOA NOITE. TALVEZ ALGUÉM CURTA.
 CAGO. MUITO EMBORA TUDO QUE MAIS
 QUERO NESSA PORCA VIDA É TE BOTAR FELIZ
 BAGAÇO BASTA O MEU E O DA UVA

Chacal
 Lisboa 73 (CHACAL, in
Polem, n.1, 1974, p.24)

A revista *Polem*, que tem o mote "polem não é flor que se cheire", foi lançada - assim como *Navilouca* - em 1974⁵⁴, com colaboradores muito similares, tendo Duda Machado e Hédio Raimundo Santos Silva como editores. Nesta edição número um da revista *Polem*,

⁵³ A fotocópia deste poema, material cedido pelo AGCRJ, também está inclusa no capítulo destinado aos anexos.

⁵⁴ Segundo Luciano Figueiredo em entrevista à revista *Sibila*: "Curiosamente, outros projetos editoriais, filhotes de *Navilouca*, conseguiram sair antes dela, como foi o caso da revista [sic] *Pólem*, que tem repertório e elenco de participantes semelhantes." (SIBILA, ano 4, n.7, 2004, p.188)

colaboraram Augusto de Campos, Braco Dimitrijevic, Hélio Raimundo Santos Silva, Torquato Neto, Antonio Risério, Décio Pignatari, Luciano Fabro, Pedro Novis, Regina Vater, Chacal, Duda Machado, Ubirajara, Maurício Cirne, Waly Sailormoon, Iole de Freitas, Antonio Dias, Henrique Fautaber Barbosa, Waltério Caldas, Haroldo de Campos, Caetano Veloso, Luis Otávio Pimentel, Rubens Gerchman, Ivan Cardoso, Erthos Albino de Sousa, Hélio Oiticica, Rogério Duarte e Carlos Vergara, ou seja, apenas três colaboradores de *Navilouca* não estavam na *Polem*, são eles, Lygia Clark, Jorge Salomão, Stephen Berg. Chacal participa das revistas como se pertencesse ao "grupo" Tropicalista e/ou Concretista, porém se mostra no entre-lugar "SEM IDÉIA. SEM VONTADE DESCREVER.", parecendo estar mais próximo de ser um colaborador "convidado", do que propriamente um colaborador ativo no "grupo" editorial.

Com o poema "Três ponto dois Lisboa"⁵⁵, Chacal insere também a temática da passagem não apenas referenciando o poema a partir de sua passagem por Lisboa, datando o poema justamente para referir-se a um momento biográfico, mas também através do passar pelo papel em branco, quando diz: "SE ISSO FÔSSE/UMA FOLHA EM BRANCO VOCÊ PODIA DESE-/NHAR OU DESCANSAR A VISTA OU ESCREVER/UM BILHETE PRÁ TUA MÃE MAS EU PASSEI/PRIMEIRO E SE VOCÊ NÃO SE IMPORTAR/ RABISQUE POR CIMA.". A passagem, portanto, também é defrontar-se com a linguagem, com a poesia, com a folha em branco.

Chacal, “descoberto” por Waly Salomão – que o apresentou para o amigo Torquato Neto em 72 –, acaba por entrar nesse barco pela primeira vez através da coluna *Geléia Geral*, publicada no jornal *Última Hora*. Na coluna em que divulga e faz uma crítica do livro de Chacal *Muito Prazer*, Ricardo, Torquato, em anexo, também publica a crítica de Waly Salomão e mais dois poemas do livro: “ponto de bala” e “papo de índio”. Eis um trecho da coluna:

Vejo artistas cultuarem Oswald de Andrade e produzirem enxurradas de versalhadas – saladas na mesa farta de figurações melosas – a massa falida fingindo ser biscoito fino. Ninguém vi com um entendimento tão afetivo (A de afetivo é a primeira letra do ABC) do Caderno do Aluno de poesia de Oswald de Andrade quanto Chacal, Ricardo, autor desse maravilhoso Muito prazer – edição

⁵⁵ Este poema foi publicado recentemente na antologia *Belvedere*, 2007, p.22, pertencente ao capítulo dedicado ao livro homônimo de poemas inéditos.

mimeografada, mimeografada com desenhos.
(NETO, 2003, 343-344)

E de Waly Salomão (ambas escritas para a mesma coluna do mesmo dia, sábado, 8 de janeiro de 1972): “*Muito prazer*: apresentação dum jovem poeta. Muito prazer: apresentação dum simples portador duma nova sensibilidade”. É perceptível a aceitação da poesia de Chacal pelos poetas tropicalistas que o consideram portador de uma poética similar à destes, por relembrar os traços oswaldianos. Chacal, em seu livro *Nariz Aniz*, de 1979, no poema “um poeta não se faz de versos” dialoga com Torquato Neto que, em seu “Pessoal Intransferível” já tentava a sua definição de poeta. Chacal dialoga na mesma sintonia que Torquato e define o poeta de um modo bem Tropicalista, buscando a poesia junto à vida. Abaixo, respeitando a ordem cronológica de publicação, o poema de Torquato Neto e em seguida o de Chacal:

escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos.
É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso e nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso. poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena etc. Difícil é não correr com os versos debaixo do braço. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, pra quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. E sair por aí, ainda por cima sorridente mestre de cerimônias, "herdeiro" da poesia dos que levaram a coisa até o fim e continuam levando, graças a Deus. E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro, o que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. adeusão. (NETO, 2003, p.227)

o poeta se faz do sabor
de se saber poeta
de não ter direito a outro ofício
de se achar de real utilidade pública
no cumprimento de sua missão sobre a terra
escrevendo tocando criando

o que pesa é não se achar louco
 patético quixote inútil
 como quem fala sozinho
 como quem luta sozinho

o que pesa é ter que criar
 não a palavra
 mas a estrutura onde ela ressoe
 não o versinho lindo
 mas o jeitinho dele ser lido por você
 não o panfleto
 mas o jeito de distribuir

quanto a você meu camarada
 que à noite verseja pra de dia
 cumprir seu dever como água parada

fica aqui uma sugestão:
 - se engaveta junta com os seus sonetos
 porque muito sangue vai rolar e não
 fica bem você manchar tão imaculadas páginas.
 (CHACAL, 2007, p. 223-224)

Esses poemas refletem o jeito oswaldiano de pensar a poesia, aquele em que não pensa poesia como sonetos ou formas poéticas demasiadamente rigorosas: "A língua sem arcaísmo, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (ANDRADE, *Manifesto Pau-Brasil*, 1988, p.130). Sobre esta poética, Caetano Veloso afirmava que Oswald foi a maior influência para os artistas tropicalistas, como lembra Santuza Cambraia Naves e Frederico Oliveira Coelho:

Recorrendo a uma citação do poema "Amor", de Oswald de Andrade, diz que o "tropicalismo tratou seus antecessores com amor e humor". Ao tocar nesse ponto, Caetano remete ao projeto incorporativo do tropicalismo, que, na contramão das vanguardas puristas postulantes de uma ruptura radical com o passado, e apesar da postura crítica, tende à inclusão de diferentes repertórios culturais. (COELHO; NAVES, 2007, p. 203)

A recuperação de Oswald é muito marcada por Torquato se revisitarmos a composição *Gelêia Geral*, que incorpora o *Manifesto*

Antropófago do poeta Modernista no verso “a alegria é a prova dos nove”, além do ufanismo explícito que é manifestado na música – herança também de Oswald -. A poesia de Chacal escrita da década de 70 é muito oswaldiana, dentre as várias características de Oswald, carrega em seus poemas versos curtos, cheios de ironia e graça, típicos da poesia Pau-Brasil definida pelo poeta moderno e muito lembrada pelos poetas surgidos na década de 70, assim como Chacal. Quando Torquato Neto e Waly Salomão o lançaram na coluna “Geléia Geral”, Chacal ainda não tinha publicado o seu terceiro livro *América*, de 1975, onde escreveria no poema “América Amén”: “américa amen/me ensinou a ser assim/antropofágico pagão/um fauno de calça lee” (CHACAL, 1983, p.41) referindo-se diretamente à antropofagia oswaldiana recuperada pela Tropicália. Já em seu livro seguinte, *Quampérius*, de 1977, livro em que, no poema “Antropófago”, relata como o personagem Quampérius tornou-se antropófago, lembrando a antropofagia reprimida pelos jesuítas no Brasil do século XVI; e mais ainda, os artistas e críticos conservadores que no final da década de 60 eram oposição à antropofagia tropicalista.

um dia, um desses tradicionais veio lhe perguntar se
ele já tinha ouvido a palavra de deus.
quampérius tentou contar até dez mas lá pelo
seis deu-lhe um preto e saiu jantando o apóstolo.
desdantão adotou a antropofagia. (CHACAL, 2007,
p.258)

A revista *Navilouca* trabalha com fortes influências do *Manifesto Antropófago*, mas também sob influência do *Plano Piloto para a Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sendo que os três são também colaboradores da revista. Assim como a Tropicália, o Concretismo vai, no Brasil, optar pelo futurismo e a poesia concisa de Oswald de Andrade: “futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. No brasil: oswald de andrade (1890-1954): ‘em comprimidos minutos de poesia’” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 2007, p.208).

Chacal, de *passagem*, opta pela estrutura concreta do poema, brincando com a página em branco, com a estrutura espaço-tempo de alguns de seus poemas, fazendo esse elo entre uma poética e outra, pisando um pouco em cada território para marcar sua poética de *passagem*. Como no poema “Bumerangue”, do livro *Boca Roxa*, de

1979, em que usa o branco da página para aproximar a sintaxe, a forma e a estrutura, da semântica do poema:

bola
branca
vai
PING
PONG
vem
branca
bola (CHACAL, 2007, p. 212)

Na revista *Navilouca*, Chacal começa a dar sintomas da construção de uma poética errante, nômade, a partir da desterritorialização da linguagem, *entre* um movimento (em *Navilouca*, sua primeira colaboração em periódicos) e outro (nos periódicos seguintes nos quais colaborou posteriormente). A Tropicália encaminhou a problemática do marginal adiante, para os poetas pós-Tropicalistas que foram tidos como poetas de uma literatura menor, de uma literatura vinculada ao marginal e muito distanciada do cânone, ou das formas reconhecidas. Esse movimento feito Chacal, essa *passagem* através da *Navilouca*, desterritorializa a linguagem poética, visto que, uma vez levada ao mar, ela é renovada. Nesse sentido, Gilles Deleuze e Félix Guattari, a partir do estudo sobre Franz Kafka, questionam: “Como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.30).

Enfim, uma desterritorialização necessária para o movimento contínuo de uma linguagem, movimento este que Chacal faz com o leve balanço do estar na corda bamba, durante todo o seu percurso poético, de 1971 até os dias atuais. A partir da revista *Navilouca* é possível, portanto, pensar essa passagem de Chacal, esse estar no limiar, como o início da construção da moldura de sua poética, que percorre através dos mais distintos periódicos dos quais foi colaborador e/ou editor.

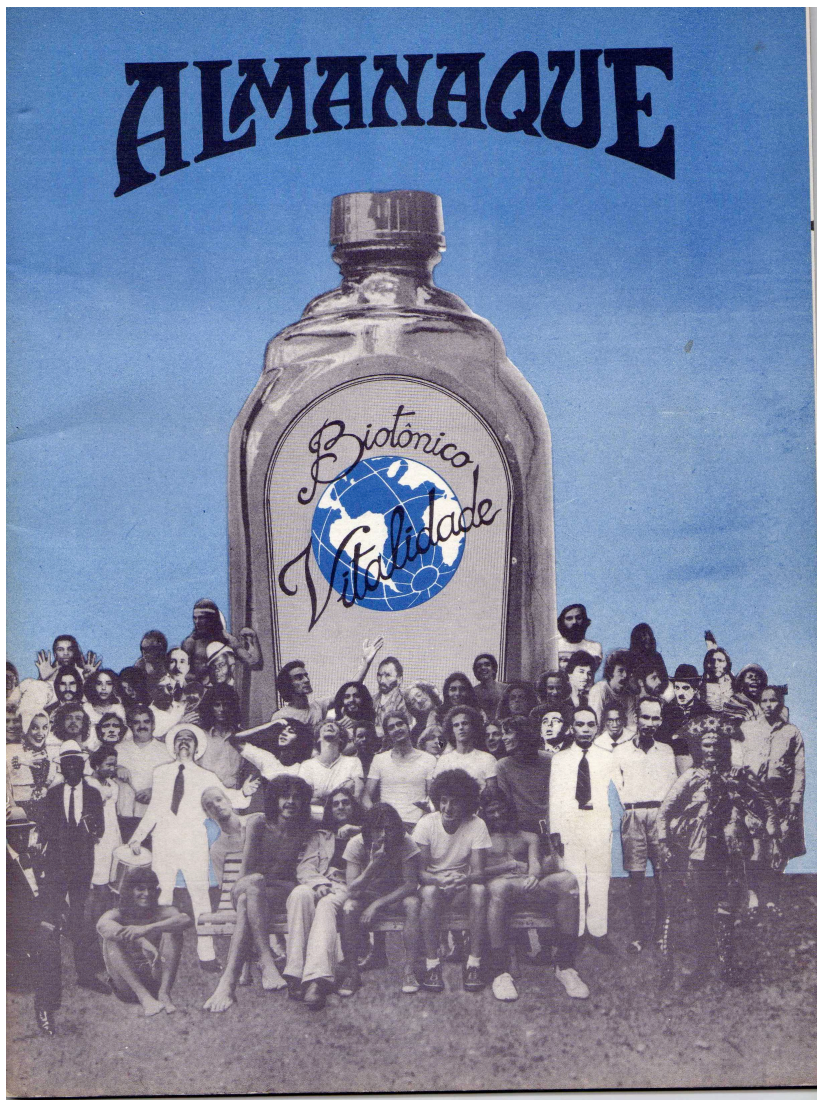


Fig.4: Capa do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: Acervo NELIC.

2.2. Chacal em: *Almanaque Biotônico Vitalidade* e as Artimanhas

Foi no *Almanaque Biotônico Vitalidade*⁵⁶ que o grupo Nuvem Cigana teve a sua primeira obra coletiva porque até então só haviam feito livros individuais de poesia. O primeiro foi o *creme de lua*, de Charles (Peixoto), depois o de Ronaldo Santos, intitulado *Val e Talvegue* e o de Bernardo Vilhena, chamado *O Rapto da Vida* e só em 1976 o periódico com colaborações de todo o grupo. Do grupo Nuvem Cigana participavam os poetas Chacal, Bernardo Vilhena, Charles Peixoto, Ronaldo Santos, o compositor Ronaldo Bastos, os estudantes Pedro Cascardo (de arquitetura), Lúcia Lobo (de engenharia), os artistas-plásticos Dionísio (também estudante de arquitetura), Cao, Paulinho Menor, Cláudio Lobato, os fotógrafos Cafí, Peninha e o professor de história e fotógrafo Guilherme Mandaro (quem primeiro mimeografou os livros de Chacal e Charles). Não é difícil notar a disparidade do grupo, mas o objetivo era montar uma empresa semelhante à Apple, dos Beatles, em que pessoas de diferentes áreas pudessem trabalhar pelo mesmo selo, o que segundo Cafí "era a pretensão da Nuvem Cigana" (Cafí *apud* COHN, 2007, p.68), uma grande pretensão, aliás.

O nome Nuvem Cigana foi criação de Ronaldo Bastos que compôs uma música homônima em parceria com Lô Borges. A composição tem um tom, não por acaso, *beatnik, on the road*, um estar em movimento: "Meu nome é nuvem, pó, poeira, movimento/ Meu nome é nuvem/ Ventania, flor de vento, madrugada/ Eu danço com você o que você dançar". Cafí conta que a primeira vez que ouviu o termo foi quando, num passeio com Ronaldo Bastos entre Lagoa Rodrigo de Freitas e Ipanema - após uma experiência lisérgica, ainda sob o efeito -, Ronaldo olhou para o céu e perguntou se ele também estava vendo uma nuvem cigana.

O *Almanaque Biotônico Vitalidade* teve vida curta - apenas dois números⁵⁷ -, obteve porém, uma grande repercussão no meio da imprensa alternativa⁵⁸, numa década em que as revistas literárias tinham

⁵⁶ A edição número um da revista foi indexada por mim, durante primeiro semestre de 2010, na Base de Dados do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC).

⁵⁷ É importante salientar que o estudo sobre o *Almanaque Biotônico Vitalidade* foi feito a partir do número um, por não ter sido possível encontrar um segundo número disponível para pesquisa, apesar de incessantes buscas em acervos de periódicos e em coleções pessoais durante estes dois anos de pesquisa. Portanto, infelizmente, as informações contidas aqui sobre o segundo número da revista são baseadas em depoimentos e textos.

⁵⁸ O *Almanaque Biotônico Vitalidade*, número 1, ano 1976, está incluso tanto no acervo do "Arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro" na seção "Imprensa Alternativa" doado pelo RioArte, órgão da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, quanto no

bastante circulação. Assim como a maioria dos livros lançados pelo grupo Nuvem Cigana, as edições do *Almanaque* - chamarei assim para o texto não ficar demasiado cansativo - têm capa de papel brochura e aproximadamente 28cm por 21cm, ou seja, são maiores do que os livros de poesia lançados pelo selo da Nuvem Cigana. Trata-se de um trabalho quase artesanal - não fosse a impressão pela editora Arte&Indústria -, pois não há indicação de data, preço, nem editora na capa que possa talvez marcar a periodicidade ou uma produção em série da revista.

A produção editorial do grupo tinha uma postura contracultural, que se aproximava mais dos livros mimeografados do início da década de 70, do que dos livros lançados pelas grandes editoras da época. Os periódicos de veiculação alternativa na década de 70 estavam relacionados a uma resistência contra a ditadura militar da época, ainda que não tivessem uma postura de engajamento político de esquerda, como é o caso do *Almanaque*. A revista, identificada com a contracultura, tida como marginal, via na circulação da poesia e das artes plásticas *underground* uma ferramenta para a disseminação das inquietações da juventude que se via repreendida pelo golpe ditatorial. No *Almanaque* há um tom de contestação política e, principalmente, policial da época, porém, sem perder o humor e as influências provindas do movimento contracultural, como será exemplificado posteriormente.

A capa e a contra-capas do periódico possuem um trabalho de colagem feito por Cláudio Lobato - idealizador do *Almanaque* - e Gorini, que faz referência à famosa capa do LP dos Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, feita por Peter Blake, que foi parodiada em 1968 no encarte do disco *We're only in it for the money* da banda liderada por Frank Zappa, o The Mothers of Invention. Disco este que, além de parodiar o disco dos Beatles, fazia uma forte crítica ao modelo Norte-Americano de vida, assim como era característico de grupos contraculturais, como já foi dito anteriormente através de críticos como Theodore Roszak. Na música "Concentration Moon", por exemplo, o modelo tecnocrata Norte-Americano de vida é explicitamente alvo de crítica através da letra:

American way

How did it start?
 Thousands of creeps
 Killed in the park
 American way
 Try and explain
 Scab of a nation
 Driven insane
 Don't cry
 (...)
 American way
 Threatened by us
 Drag a few creeps
 Away in a bus
 American way
 Prisoner: lock
 Smash every creep
 In the face with a rock (THE MOTHERS OF
 INVENTION, 1968)

No mesmo ano em que Frank Zappa e sua banda lançavam o disco *We're only in it for the money*, com a foto de encarte parodiando o *Sgt. Peppers*, era lançado no Brasil o LP *Tropicália ou Panis et Circencis*, de 1968⁵⁹. Não com o mesmo apelo contracultural, o *Tropicália* não visava uma paródia dos Beatles, nem uma crítica ao "American Way of Life", porém foi composto com referências tanto da cultura nacional quanto internacional, o provinciano e o cosmopolita. A paródia, para os tropicalistas, era muito mais vinculada à música brasileira do que em relação aos Beatles ou ao "American Way of Life". Músicas como, por exemplo, "Lindonéia" que parodiava o quadro homônimo de Rubens Gerchman, ou em "Coração Materno" de Vicente Celestino. Assim como os Mutantes parodiaram "Chão de Estrelas" de Orestes Barbosa e Silvio Caldas em seu disco *A divina comédia ou Ando meio desligado*, de 1970, ou Caetano Veloso na música "Saudosismo", cantada por Gal Costa em seu disco homônimo de 1969, parodiando João Gilberto e sua música "Lobo Bobo", do disco *Chega de Saudade*, de 1959. A paródia, segundo a crítica e professora Maria Lucia P. de Aragão, não problematiza uma obra, pois não se pressupõe que chegue a um resultado, a uma resposta. Para a crítica, a paródia é:

⁵⁹ O disco tropicalista, segundo Christopher Dunn, "foi o primeiro álbum conceitual do Brasil que provocou imediatamente comparações com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles, do ano anterior" (in BASUALDO, 2007, p.69). Além de referência aos Beatles, a capa de *Tropicália* também faz referência ao quadro de Rubens Gerchman *Lindonéia*, com Caetano Veloso segurando a fotografia da cantora Nara Leão, que canta a música homônima ao quadro de Gerchman, de Caetano e Gil, faixa quatro do disco.

a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais. O olhar profundo que a caracteriza aponta para a possibilidade de transformação do presente, seja pela crítica à sociedade atual, às tradições, seja pela abertura que permite a passagem a novas possibilidades de ser e de pensar. Ela nos apresenta uma terceira realidade, que não é nem a do contexto, nem a do texto literário original. É um discurso ficcional sobre o literário. É uma ficção da ficção. (ARAGÃO, 1980, p.21)

Segundo Giorgio Agamben, em relação ao conceito de paródia e sua origem, desenvolvido em um dos capítulos de seu livro intitulado *Profanações*, o filósofo italiano diz:

A definição da paródia no dicionário consultado por Arturo é relativamente moderna. Provém de uma tradição retórica que encontra sua consolidação exemplar no final do século XVI, em Scaligero, que dedica à paródia um capítulo inteiro de sua *Poética*. A definição que aí se lê transformou-se em modelo no qual se inspirou por séculos o tratamento do assunto: "Assim como a Sátira deriva da Tragédia e o Mimo da Comédia, a Paródia deriva da Rapsódia. Aliás, quando os rapsodos interrompiam sua recitação, entravam em cena os que, por amor do jogo e para reanimar os ouvintes, invertiam tudo o que havia acontecido antes...Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A Paródia é, portanto, uma Rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras. (AGAMBEN, 2007, p.38.)

Ainda, Agamben afirma mais adiante sobre a relação do poeta com a paródia: "O poeta pode viver sem 'confrontos de religião', mas não sem os da paródia" (AGAMBEN, 2007, p. 45).

Desta forma, tanto Frank Zappa e sua banda parodiando os Beatles quanto a Tropicália parodiando os cantores nacionais e os Beatles - através da capa do disco - e incorporando-os com suas guitarras elétricas nas músicas são referências importantes para o estudo do periódico *Almanaque Biotônico Vitalidade*. Em 1976, quase uma

década após o lançamento do disco dos Beatles, é lançado o *Almanaque*, que continha em sua capa colagens de fotografias de várias personalidades. Lobato e Gorine desde a capa elaboram ao *Almanaque* o universo contracultural ao qual pertenciam, buscando referências na música, no cinema, nas artes plásticas, no futebol, no carnaval, no Brasil e no mundo, ou seja, no que circulava no meio cultural do qual o grupo Nuvem Cigana participava.



Fig.5: Capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Beatles, 1967. Fonte: Acervo pessoal.



Fig.6: Capa do disco *We're only on it for the money*, Frank Zappa & The Mothers of Invention, 1968. (Acervo pessoal)



Fig.7: Capa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968 em reedição de 1982. Fonte: Acervo pessoal.



Fig.8: Capa e contracapa do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: Acervo NELIC.

Entre as personalidades contidas na capa do *Almanaque*, os atores James Dean, Rita Pavone, Grande Otelo, o jogador de futebol, na época do Botafogo, Mário Sérgio, Carmen Miranda, Santos Dumont, Van Gogh, Noel Rosa, Charles Chaplin, Lampião, a bandeira do bloco

de carnaval Charme da Simpatia e, entre outros, até, um cachorro. Os integrantes do grupo Nuvem Cigana - e colaboradores do periódico em questão - também têm suas imagens nesta miscelânea, logo embaixo do frasco de "Biotônico Vitalidade". O que é justamente o contraponto entre as capas do disco dos Beatles e do *Almanaque*, pois o LP dos Beatles sugere uma ideia de morte, com um suposto enterro no primeiro plano da colagem. Ao contrário, em o *Almanaque*, o frasco gigante do "Biotônico Vitalidade" e o despojamento dos integrantes da Nuvem Cigana revelam a revista como potência de vida.

O "Biotônico Vitalidade" foi uma criação de Ronaldo Santos para um livro jamais publicado. Seu personagem principal, segundo o poeta, inspirado em Orlando Tacapau - personagem principal de *Preço da Passagem*, 1972, de Chacal - se chamava J. Teimosia, um vendedor de "Biotônico Vitalidade". O grande frasco de "Biotônico Vitalidade" na capa do *Almanaque* denuncia a origem do nome do produto de J. Teimosia: o medicamento fortificante brasileiro "Biotônico Fontoura". Esse medicamento, que começou a ser comercializado em 1910, teve, a partir de 1920, seu próprio almanaque, chamado *Almanaque do Biotônico Fontoura*, que com o passar dos anos encurtou-se para *Almanaque Fontoura*.



Fig.9: Capa da revista *Almanaque Fontoura*, de 1978. Fonte: Acervo pessoal.

Idealizado por Monteiro Lobato, este almanaque continha, além de passatempos e informações de curiosidade, uma versão em quadrinhos do personagem Jeca Tatu, chamada *Jeca Tatzinho*. Cláudio Lobato aproveitou o gancho entre o produto do vendedor J. Teimosia, do livro nunca publicado de Ronaldo Santos, com o *Almanaque Fontoura*, para lançar a ideia aos amigos e parceiros do grupo Nuvem Cigana. O

Almanaque Biotônico Vitalidade não poderia ter outro nome que identificasse tão bem o grupo de poetas e artistas plásticos, pois, até então, suas poéticas estavam sendo lidas pela crítica a partir da aproximação entre arte e vida.

Junto com o lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade* aconteceram também as Artimanhas. Numa quase metaperformance, Charles costuma dizer que as Artimanhas "não eram performances, eram loucura mesmo" (Charles *apud* COHN, 2007, p.95), tentando manter uma idealização quase anárquica das experimentações poéticas. As Artimanhas eram performances poéticas experimentais que aconteciam durante os lançamentos do selo do grupo Nuvem Cigana. No texto "Artimanha Manha y Arte", publicado na revista *Malasartes*, n.3, de 1976⁶⁰, Chacal define o que eram as Artimanhas e ainda descreve como foi a Artimanha II, ocorrida no MAM-RJ, durante o lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*:

Artimanha se faz na rua, mais precisamente, no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais - e mais que tudo - tudo aquilo. Qual o nome da criança - mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé - qual o nome, qual o nome, qual o nome?
Nenhum outro senão Artimanhas.

Foi vista pela primeira vez em Ipanema (o que fará muitos pensarem que se trata de mais um oba-oba), por uma pequena manada. Foi vista pela primeira vez na livraria Muro, na Praça General Osório (o que fará com que pensem se tratar de mais uma parada) em outubro de 75. Mal-organizada pra ser uma mostra de várias alas, intercaladas num mesmo dia, da nossa vida fantástica - cultural, Artimanhas nasceu ouriçando, ou melhor, ouridando. (Chacal in *Malasartes*, n.3, 1976, p. 32)

Os poetas costumavam fazer apresentações em que liam ou recitavam seus poemas para o público, o que não exigia, necessariamente, uma organização prévia. Havia a preocupação com a

⁶⁰ No capítulo destinado aos anexos, há a versão integral fotocopiada da colaboração de Chacal na revista.

palavra falada, com o poema em voz alta, falado, cantado, transgredindo a obviedade dos recitais convencionais, pois além da preocupação com a poesia falada havia a preocupação com a performance ao falar o poema. Sobre a experiência de ter visto o poeta Allen Ginsberg num recital de poesia, Chacal diz:

Em Londres, em 73, eu fui ver um festival de poesia mundial. Na época eu só ia ver show de rock, os grandes conjuntos pop, a música era muito mais forte. A poesia eu fui ver por curiosidade e também porque na época eu já havia escrito dois livros. Mas de repente eu estava lá vendo aqueles poetas todos circunspectos, da Cortina de Ferro, da África, lendo poemas para uma platéia imensa, com aquela postura muito tradicional, de poeta acadêmico. Aí anunciam o Ginsberg e ele entra com um macacão Lee, uma muleta, uma perna engessada, aquela cara desgrenhada, senta-se à mesa e começa a falar as poesias dele, até que num dado momento ele tira uma sanfoninha de lado, começa a marcar a métrica e o ritmo com a sanfona e falar aquele blues...E eu pensei que se um dia eu falasse poesia, seria com aquela dicção.” (Chacal *apud* MEDEIROS, 2002, p.6)

Com este modelo de recital de poesia, vivido por Chacal ouvindo Ginsberg, o poeta carioca passou a incorporar essa experimentação poética, começando por um dos lançamentos do selo do grupo Nuvem Cigana. A partir de então, as Artimanhas passaram a ser a forma poética do Nuvem. A sonoridade, a voz, o corpo, nos poemas de Chacal é uma de suas características mais evidentes. Neste sentido, Fernanda Medeiros afirma:

A poesia encarnada tem desejo de comunicação, desejo do outro - cumprindo seu destino de corpo. Precisa do outro para sobreviver, material e poeticamente. Sua ética é vocativa e não se envergonha disso; sai interpelando os passantes (...) Não é uma poesia que privilegia enigmas, que se regozije em jogos metafóricos; não depende de uma promessa de sentido que só vai ser cumprida no último verso de um poema ou depois dele. Ele já está acontecendo desde que se inicia a leitura. Ou a escuta. (MEDEIROS, 2010, p.16)

Portanto, muitas vezes essa sonoridade torna-se o fator principal do poema como, por exemplo, em "a palavra o papel", do livro *a vida é curta pra ser pequena*, em que o poema curto composto por aliteração, num (quase) trava-língua, parece pedir para ser falado, além de sugerir que a palavra saia do papel:

o papel da palavra: palavrão.

a palavra no papel: papelão. (CHACAL, 2002, p.62)

Porém, é importante que seja dito que, apesar de haver a preocupação com a sonoridade do poema, ou seja, com o labor do poeta para com a linguagem, havia o descompromisso com a performance, pois nas Artimanhas o que predominava era a improvisação, o uso de substâncias lisérgicas e a transgressão aos padrões de experimentação poética, que normalmente eram sóbrios recitais de poesia sem improvisação. As Artimanhas foram experimentações atípicas em relação à inserção da poesia falada no Brasil, da oralidade do poema - de um modo diferente do que já tinha sido feito por outros poetas -. Fernanda Medeiros, em seu ensaio "Artimanhas e Poesia: O alegre saber da Nuvem Cigana", apesar de sua crítica pouco imparcial, faz um estudo interessante sobre o uso da oralidade pelo grupo Nuvem Cigana através das experimentações poéticas e do poema falado, e diz:

Se a poesia é linguagem de invenção, a poesia falada é linguagem de reinvenção permanente ao permitir o improviso, a mobilidade, ao invocar a co-autoria. Postando-se num ambiente veementemente festivo, sendo poeta da palavra falada, o poeta teatraliza seu pacto de eficácia com o público, esquivando-se às condutas panfletárias e pedagógicas. Coloca-se, desde a escolha do ambiente à escolha de sua linguagem, como anti-pedagogo; porque é poeta. (MEDEIROS, 2002, p. 117)

A professora e crítica Fernanda Medeiros defende em seu texto que é no momento da apresentação do poema falado que o poeta se integra com o público, "transmite" seus dizeres sem tornar-se panfletário ou pedagógico. Porém, é interessante pensar que, durante as Artimanhas, a presença do poeta no *palco* é necessária não só para falar o poema, como também para expor-se, deixar a sua voz, expressar-se. Sendo assim, há primeiramente o contato com o poeta para depois chegar à poesia - a voz do poeta, refiro-me ao que se aproxima a uma

"interpretação" ou "encarnação", como prefere Fernanda Medeiros, pode tornar-se mais importante do que o poema em si. Neste sentido, quando o poema é secundário à performance, há um empobrecimento da poesia: a performance deve estar para a poesia e não o contrário.

As experimentações poéticas do Nuvem Cigana causavam espanto, e até repulsa, nos poetas da época que não participavam delas. É o caso de Ana Cristina Cesar que em carta à Ana Cândida Perez, datada em 24 de agosto de 1976, entende as experimentações como uma porra-louquice⁶¹ decadente.

Voltei de mais uma 'poetagem' no Parque Lage – lançamento do livro do Lui (*Papéis de Viagem*, segue via Caki, espero, se ela tiver cabeça, engravidou), com Chacal, Charles, João Carlos, Bernardo, Pedro Lage e toda aquela mesma e velha e decadente turma. Não consegui ficar mais de 10min. Eles iam pro microfone e recitavam ou liam qualquer coisa para eles mesmos, sempre pra eles mesmos. João Carlos corria [...]. Cadê o uísque, você trouxe? Pedro Lage me deu o livro dele (é, até o Pedro Lage...) com sintomática dedicatória: Eu ti amo...Uma merda colossal – folheio abismada. Por sorte lá encontrei a Bitá (Carneiro) que me deu carona e viemos falando mal desses encontros, dessa decadência, drogas, versinhos, puxa-saquismo & sempre as mesmas pessoas. Você ainda se lembraria dessa gente? Estão iguais, iguais, nunca varia. Ainda mais nos saraus. (CESAR, 1999, p.224)

A "poetagem" que Ana Cristina Cesar diz, em carta, ter acompanhado no Parque Lage - local em que as apresentações comumente aconteciam - é um termo utilizado pejorativamente para tratar com descaso as experimentações poéticas do Artimanhas. O depoimento é importante, aqui, para entender o estranhamento que as experimentações causavam aos poetas que não participavam do meio contracultural do grupo Nuvem Cigana. É interessante frisar que, apesar de claramente repudiar as experimentações poéticas do grupo, Ana Cristina Cesar era leitora de Allen Ginsberg e Jack Kerouac, ou seja, o repúdio não é gratuito nem desinformado, mas uma constatação de

⁶¹ Em carta endereçada à Maria Ceçília Londres Fonseca, datada em 14 de maio de 1976, Ana Cristina Cesar diz: "Semana passada (...) era lançamento de outro livro do Charles, no Parque Lage, junto com "recital" de poemas, porra-loquice, uivos e até *strip-tease*. O grupo de poetas porralocas se esparrama pela cidade." (CESAR, 1999, p. 98).

diferenças entre o que ela e os poetas do Nuvem Cigana entendiam por poesia. Em carta endereçada à Maria Cecília Londres Fonseca, em 11 de setembro de 1976 - ano de muitas poetagens do Nuvem Cigana -, Ana Cristina Cesar mostra já ter familiaridade com o trabalho de, pelo menos, Jack Kerouac:

Já que você está em *mood* comprista, pra variar penso em livros! A *Writer's Diary* da Virginia Woolf, Hogarth Press; e *Poesia Beat*, Ginsberg, Ferlinghetti (*beat??*), Kerouac não que A. Candido já me mandou dois dele, qualquer um desses que eu não tenho nada de americanos (há novíssimos?). (CESAR, 1999, p.131)

No mesmo ano, em carta à Ana Candida Perez, Ana C. rapidamente comenta o poema "A Supermarket in California", do livro *Howl*, de Allen Ginsberg - talvez já com o livro em mãos trazido por Maria Cecília:

Eu estou enganada ou Allen Ginsberg lembra o ritmo de Walt Whitman e por tabelinha de Álvaro Campos? Manda a sua tradução do Paterson, belo e violento. Lembra de *Um supermercado na Califórnia*? Que você me mostrou uma vez no teu quarto do Leblon (aquele em frente ao Luna)? (CESAR, 1999, p.197-198)

Familiar com a escrita da *beat generation*, Ana Cristina Cesar escreveu "Na outra noite no meio-fio"⁶² em que, além de começar o conto com uma epígrafe de *Dr. Sax*, de Jack Kerouac, ela o referencia e joga como se dialogasse com o escritor/personagem *beat* durante o conto. Pode-se dizer que, Ana Cristina Cesar, a partir de tais citações, ao contrário dos poetas do grupo Nuvem Cigana, entendia os *beats* apenas por sua literatura. Para os poetas do grupo Nuvem Cigana era o "way of life", que a *beat generation* pregava que os estimulava, o que inclui tanto uma performance para a vida, quanto para a poesia. Alguns poetas e artistas do grupo moravam juntos em comunidade, assim como os integrantes da *beat generation* fizeram nos Estados Unidos, numa casa

⁶² Ana Cristina Cesar começa seu conto, do livro *Cenas de Abril*, incluído na reunião de seus livros *A teus pés*, assim: "Na outra noite sonhei que estava sentada no meio-fio com papel, lápis e assobios vazios me dizendo: 'Você não é Jack Kerouac apesar das assombrações insistirem em passar nas bordas da cama exatamente como naquele tempo'. Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário (...)" (CESAR, 1998, p.111).

no bairro de Santa Teresa, ou seja, era um grupo que tinha um modo de vida alternativo, que pouco tinha em comum com poetas letrados, como Ana Cristina Cesar - apesar de muitos deles frequentarem cursos universitários também.

O modo alternativo de vida que os poetas viviam, muitas vezes, era refletido durante ou após as Artimanhas. Modo que chegou a "despistar" a forte inspeção policial - em 76, ou seja, durante o regime militar - na Artimanha de lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*.

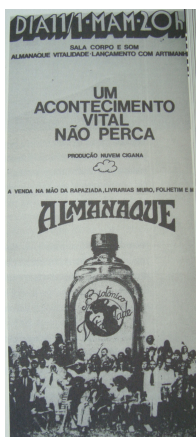


Fig.10: Cartaz promocional do lançamento do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, in *Malasartes*. Fonte: Acervo "Imprensa Alternativa", AGCRJ.

Após a Artimanha no MAM-RJ, depois das performances que envolviam música, teatro, artes plásticas, poemas falados e a venda dos exemplares do periódico, havia um batalhão da Polícia Militar para inspeção do evento cultural, como era comum acontecer durante o regime militar. Como o grupo Nuvem Cigana costumava acabar as experimentações com o desfile do Charme da Simpatia - bloco carnavalesco do próprio grupo -, os poetas e artistas-plásticos acabaram escapando da revista policial por estarem trajados à fantasia. Mesmo sem censura prévia, pois o grupo Nuvem Cigana abria mão do borderô, ou seja, de cachê, o policiamento no Rio de Janeiro em 1976 era bastante forte. Na livraria "Muro", de Rui "Cabelo" Campos, uma das poucas livrarias que vendia o periódico, foram apreendidos doze exemplares da primeira edição do *Almanaque Biotônico Vitalidade*, em 5 de maio de 1976, pelo censor Francisco Bernardo de Souza. Com a

repercussão que o *Almanaque* causou no meio da cultura *undreground*/alternativa, a conotação contracultural e de contestação política do *Almanaque* deixou de ser desconhecida dos censores.

Apesar desta tentativa de subversão do regime militar, o *Almanaque* não é uma revista exclusivamente dedicada ao contexto político-social da época. O contraste entre a seriedade de algumas colaborações com o humor de outras - a começar pelo editorial -, fazem com que a revista esteja num limiar entre o engajamento político e o desbunde. Este contraste que a revista apresenta pode ser explicado pelo Nuvem Cigana apresentar grande variedade de artistas originários de distintos meios e grupos culturais, porém ligados por terem relações estreitas com a contracultura. Lúcia Lobo e Dionísio, que participavam do movimento estudantil e chegaram até a ser presos pelos arredores da UFRJ, tinham uma postura política de esquerda, contra-ditatorial. Já Chacal, Charles (Peixoto) e Ronaldo Santos, por exemplo, até a publicação de seus trabalhos no *Almanaque*, eram vinculados apenas a uma postura desbundada, sem qualquer vínculo com a política, numa quase alienação consciente do contexto político vivido na década de 70. Sendo assim, as colaborações do *Almanaque* variam entre posturas de contestação ao regime militar e humor, buscando a subversão do sistema político através do desbunde e do uso de entorpecentes.

O editorial da revista é composto por três pequenas apresentações que sugerem, parodiando as bulas de medicamentos, o melhor uso, ou consumo, do produto que o leitor tem em mãos: o "Biotônico Vitalidade" transformado em almanaque.

INDICAÇÕES:

contra inércia

contra a lei da gravidade

contra a contrariedade

contra marcar bobeira

contra a cultura oficial

contra a cópia

a favor da liberdade

contra o irremediável

(ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE,
1976, p.1)

Há, no editorial, indicações e contra-indicações de uso, composição - destinada ao sumário - e a posologia, que segundo eles ficaria "a critério do paciente". Sendo assim, vitalidade pode ter sentido ambíguo, pois ao mesmo tempo em que se refere à vida, energia e

juventude, também está relacionada ao uso de drogas, a partir de um medicamento que potencializa a vitalidade, a vida. A paródia, como afirma Maria Lucia P. de Aragão tem o humor como um de seus recursos, causando estranhamento ao leitor pela inversão dos valores tradicionais, do trágico se chega ao cômico, por exemplo. É o que acontece em muitos casos no *Almanaque Biotônico Vitalidade*, em que o humor passa a ser utilizado, causando uma inversão de valores entre a paródia e o texto original, como no caso exemplificado acima em que as indicações de uma bula comum passam a ter um tom cômico, irônico, em relação ao periódico, e não mais a uma bula de remédio convencional, no caso, a paródia ao remédio seria em relação ao Biotônico Fontoura.

Assim como no *Almanaque Fontoura*, o *Almanaque Biotônico Vitalidade* possui alguns passatempos como por exemplo testes, cruzadinhas, enigmas e quadrinhos: a paródia como recriação é uma das características mais evidentes no periódico. Alguns desses passatempos são pura gozação, e alguns deles não possuem respostas exatas, são enigmas. Outros, revelam-se poemas camuflados em passatempos, como é o caso da "Carta Enigma", de Chacal.



Fig.11: Carta Enigma, colaboração de Chacal in *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: Acervo NELIC.

A carta, apesar de ser enigmática, possui um "tira-prova" na página seguinte, revelando-se um pequeno poema de dupla face: pode-se ler tanto com o desafio de desvendá-lo, ou lê-lo como poema revelado.

estigma do medo
antes da onda grande
depois o mar abriu
gritos argonautas
perdida mulher
nau fragil

(ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE,
1976, p.30-31)

Os trabalhos de Chacal neste número do *Almanaque* revelam uma característica similar a outros publicados pelo poeta na década de 70: a publicação em conjunto com as artes plásticas. São trabalhos comparáveis ao mimeografado *Preço da Passagem* (1972) e *Quampérius* (1977), ilustrado por Dionísio e editado pelo selo Nuvem Cigana⁶³. As colaborações de Chacal no periódico de 1976, não estão vinculadas à poesia visual - talvez a "Carta Enigma" (não revelada) seja a única que se aproxima da poesia visual -, mas da produção em conjunto com as artes plásticas, exclusivamente os desenhos.

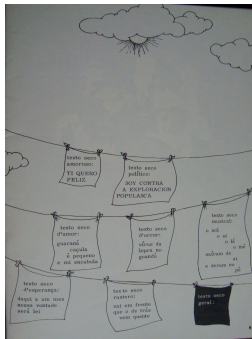


Fig.12: S/ título. Colaboração de Chacal in *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: Acervo NELIC.

Os oito poemas deste trabalho de Chacal, com desenho de Cao, que lembra um varal de poesia - chamados de "textos secos" - são classificados por termos como "amoroso", "político", "d'umor", "d'orror", "musical", "d'esperança", "rastero" e "geral". São todos poemas curtos, o que lembra mais uma vez a forte influência de Oswald de Andrade na poesia de Chacal, e com tom de contestação política, como o "texto seco d'esperança" que diz: "daqui a um mes/ nossa vontade/ será lei", lembrando a composição de Chico Buarque "Apesar de você/Amanhã há de ser outro dia", do disco *Chico Buarque*, de 1970. Os poemas se apresentam sem pontuação e sem acentuação, e com

⁶³ O *Quampérius* foi reeditado pela Cosac&Naify junto com o livro *Belvedere*, em 2007, vindo anexo à antologia, não podendo ser vendido separadamente. A primeira edição, com selo do Nuvem Cigana, teve tiragem de 1000 exemplares, já esta vindo com o *Belvedere*, teve tiragem de primeira edição de 3000 exemplares.

aglutinação de vogais. Como o *Almanaque* contém um tom de subversão da política ditatorial, é possível entender que os poemas deste trabalho de Chacal - expostos a um sol que parece timidamente esconder-se por detrás das nuvens - parecem estar de luto, calados, devido ao último poema "texto geral" ser o único com o fundo preto e sem versos. É como se, no fim, apenas o silêncio pudesse se perpetuar durante o regime militar, lembrando a emblemática canção de Gilberto Gil e Chico Buarque, do disco *Chico Buarque*, de 1973: "(...)Paí, afasta de mim esse cálice/De vinho tinto de sangue// Como beber dessa bebida amarga/ Tragar a dor, engolir a labuta/ Mesmo calada a boca, resta o peito/ Silêncio na cidade não se escuta".

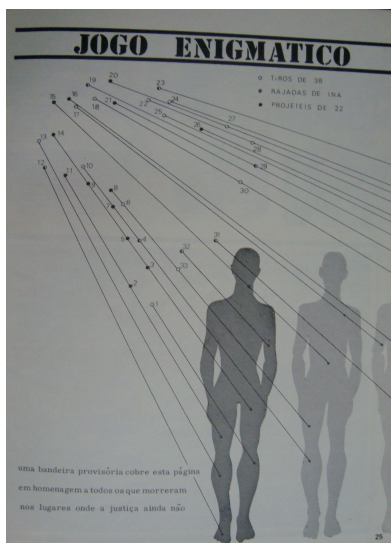


Fig.13: Jogo Enigmático. Colaboração de Chacal in *Almanaque Biotônico Vitalidade*, 1976. Fonte: Acervo NELIC.

Já este trabalho de Chacal no *Almanaque* tem o desenho de Claudio Lobato e um tom de resistência frente ao violento policiamento nas ruas durante a ditadura militar. Pode ser feita uma leitura vinculada ao contexto histórico e social desses dois trabalhos de Chacal no periódico. Em "Jogo Enigmático", o texto emblemático dizendo "uma bandeira provisória cobre esta página em homenagem a todos os que morreram nos lugares onde a justiça ainda não" lembra a frase de Hélio Oiticica "seja marginal, seja herói", vinculada ao assassinato pelo Esquadrão da Morte do Rio de Janeiro do jovem de 23 anos Cara de

Cavalo, morador de favela e envolvido em tráfico de drogas, levando aproximadamente cinquenta tiros no corpo. Essa aproximação da poética de Chacal com uma postura mais engajada politicamente só aconteceu com a participação no grupo Nuvem Cigana, pois seus poemas publicados em livros não possuem esse tom contestatório.

A influência da contracultura mundo afora e também no Brasil, as viagens, o uso de drogas alucinógenas, o convívio em grupo e produção, lançamento e distribuição (quase) artesanal dos livros e periódicos, a ditadura militar, a música, a paródia, as Artimanhas e tantos outros fatores fazem com que o *Almanaque Biotônico Vitalidade* seja uma parte importante não só da produção poética de Chacal, como também parte importante da produção deste perfil, desta moldura que a poética de Chacal representa e quer, por ele, representar.



Fig.14: Capa da revista *O Carioca*, n.1, 1995. Fonte: Acervo NELIC.



Fig.15: Capa da revista *O Carioca*, n.2, 1996. Fonte: Acervo NELIC.



Fig.16: Capa da revista *O Carioca*, n.3, 1996. Fonte: Acervo NELIC.



Fig.17: Capa da revista *O Carioca*, n.4, 1997. Fonte: Acervo NELIC.



Fig.18: Capa da revista *O Carioca*, n.5, 1998. Fonte: Acervo NELIC.

2.3. Chacal em: revista *O Carioca* e CEP 20.000

A revista poético-cultural *O Carioca*, editada em seus cinco números entre 1995 e 1998 pelo poeta Chacal, traz em seu nome e em seus colaboradores uma relação estreita tanto com a cidade quanto com os movimentos culturais do Rio de Janeiro. Com colaboradores entre poetas e artistas já consagrados e aqueles sem inserção em qualquer mídia ou distribuição de suas obras na época, a revista se tornou o espaço de publicação para um grande grupo de artistas que, de uma forma ou de outra, aos trancos e barrancos - ou nem tanto -, movimentavam parte do meio cultural da cidade. A temática da revista está para além de buscar uma vanguarda poética e estabelecer uma conexão entre a estética e a forma da poesia de seus colaboradores, ela procura a consolidação de uma movimentação cultural carioca inquietante – o carioca, neste sentido, quer dizer tanto aquele que nasceu na cidade do Rio de Janeiro como também aquele que constrói uma poética em torno da experiência na capital fluminense.

Com uma tiragem média de dois mil exemplares por edição, e um formato que lembra a antiga e extinta revista *Senhor* ou a tropicalista *Navilouca*, com as dimensões de 25cm por 34cm, *O Carioca* se auto-definia não só por seu nome, mas também pelo mote que a acompanhou nas cinco edições: "Revista de Arte e Cultura".

O maior investimento no periódico veio da Prefeitura do Rio de Janeiro através do RioArte, que era um órgão da Secretaria Municipal de Cultura. O RioArte viabilizava, através da Lei de Incentivo à Cultura, a abertura para que os contemplados conseguissem financiadores para o projeto. Em um dos anúncios da edição número dois, na parte interna da contra-capas, *O Carioca* deixava bem claro quem era sua principal parceira, a Prefeitura: "uns criam/outros dirigem/uns produzem/outros aplaudem/cada um faz sua parte:/quem inventa é tu/ quem apóia é o RioArte", num misto entre publicidade e poema.

Bernardo Vilhena - que também era editor do periódico e parceiro de Chacal da época do grupo Nuvem Cigana - logo conseguiu um contrato com o *Jornal do Brasil* para a impressão da revista, em troca de publicações de crônicas semanais dos editores de *O Carioca* para o jornal, numa relação mais para escambo de serviços do que para mecenas-artistas. No único anúncio do *Jornal do Brasil* na revista, na parte interior da capa do terceiro número, havia: "O JB escreve com todas as letras que o carioca pensa". Era assim. Até mesmo nos anúncios dos investidores havia uma postura e incorporação da capital fluminense que identifica o periódico. Além de Chacal, que foi editor chefe durante

toda a existência da revista, Bernardo Vilhena e Waly Salomão também dividiram o editorial nos números dois, três⁶⁴ e quatro, e consequentemente, dividiriam também as crônicas no JB⁶⁵.

A disparidade do grupo do conselho editorial é grande: Waly Salomão, Fausto Fawcett, Carlito Azevedo, Fernanda Abreu, Antônio Carlos Secchin, Barrão, entre outros. A junção de poetas, músicos e artistas plásticos no conselho editorial é sintoma do hibridismo latente da revista, que procura ser o reflexo do que está acontecendo no meio cultural da capital fluminense, buscando a consolidação dos artistas veteranos e o lançamento de novos artistas. Há em *O Carioca* uma postura diferente da adotada, por exemplo, no *Almanaque Biotônico Vitalidade*, periódico que foi confeccionado por um grupo, um selo editorial, o Nuvem Cigana. Essa ausência de grupo é uma referência das colaborações de Chacal nos periódicos mais recentes: do grupo Nuvem Cigana apenas Chacal mantém-se publicando poesia.

Na revista *Azougue*, número 8, de 2003, Chacal publicou alguns de seus poemas facsimilares do livro mimeografado *Preço da Passagem*, de 1972, em comemoração aos trinta e um anos da personagem Orlando Tacapau. Chacal também colaborou com o poema "Sentinela" na revista *Inimigo Rumor*, em 2005, editada pelo poeta Carlito Azevedo; e participou como entrevistado da revista *Coyote*, em 2006, editada por Ademir Assunção, Marcos Losnak e Rodrigo Garcia Lopes. Estas colaborações em periódicos mais recentes - pós *O Carioca* - mostram a falta de ligação com uma estética, ou linha de pensamento que Chacal possui e, por isso, transita entre um periódico e outro por mais distintos que eles sejam. A moldura de Chacal, desta poética que se apresenta em diferentes periódicos com distintas estéticas, recupera a fala - já citada anteriormente - de Paulo Henriques Britto sobre parte da poesia contemporânea brasileira que ainda *insiste* na articulação entre poesia e vida e que, portanto, não se enquadra em "grupos" mais recentes.

⁶⁴ Única edição na qual o artista plástico Raul Mourão se juntou ao grupo como editor.

⁶⁵ A busca por essas crônicas no *Jornal do Brasil* não pode ser concluída. Porém, é importante dizer que o sistema de busca do periódico é feito a partir da data de publicação através do portal (<http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/>), como me foi informado por email pelas responsáveis do grupo de administração em pesquisa do *JB*, Eliane Loss e Ana Paula Amorim. Ou seja, além de não ter disponíveis online todos os exemplares do *JB*, a busca pelas crônicas deveria ser feita por suas datas de publicação, mas essa informação não existe. Portanto, até o momento, não posso afirmar que essas crônicas foram publicadas por todos os editores da revista, nem se elas realmente foram publicadas. Segundo Chacal, "Bernardo conseguiu uma permuta com o *Jornal do Brasil*, que imprimia a revista em sua gráfica em troca de crônicas semanais dos editores. Ganhávamos duplamente: com a impressão da revista e a exposição na mídia." (CHACAL, 2010, p.179), revelando assim, sua estratégia de mercado.

O periódico editado por Chacal tem um tom de amizade, camaradagem: uma revista feita por amigos e para amigos. Esse tom de amizade que *O Carioca* transmite ao leitor veio a mim, principalmente, a partir de uma dificuldade na indexação de seus fascículos. Esse trabalho de indexação⁶⁶ consistiu na elaboração de fichamentos e resumos, de coleta dos autores citados, de informações catalográficas, tais como ordem de exibição, idioma, título, subtítulo, entidade coletiva, páginas, vocabulário controlado, nome pessoal como assunto, autor(es) colaborador(es), tradutor(es), autor(es) citado(s) e iconografia. Essas informações foram inseridas na Base de Dados do projeto "Poéticas Contemporâneas". A dificuldade apareceu quando percebi que havia um grande número de colaboradores ou de autores citados que ainda não existiam na Base de Dados, ou seja, não circulavam em nenhum outro periódico já indexado do acervo do NELIC. Até então, situação corriqueira para uma indexação, já que os colaboradores variam bastante de periódico para periódico de cada época. Porém, por esses colaboradores/autores citados terem nomes demasiadamente comuns, muitas vezes sem sobrenome ou apenas assinados com apelidos, e ainda, de pouca circulação fora do meio carioca em que se sustentam, a busca pela identidade de alguns desses nomes tornou-se quase impossível. Desta forma, teve de ser feita uma pesquisa mais detalhada para cada autor que se encaixava nesta situação, e uma atenção para ver se havia ou não a repetição de colaboração ou citação desses nomes em algum dos cinco volumes da revista. Neste caso, a leitura das memórias de Chacal como *Posto 9*, *Uma história à margem* e longos depoimentos como as do livro *Nuvem Cigana, Poesia & Delírio no Rio dos anos 70*, fizeram com que alguns "apelidos" fossem reconhecidos. É o caso de Barrão, artista plástico que colaborou não só em *O Carioca*, mas também em algumas capas de livros de Chacal, em *Tontas Coisas* (em que aparece creditado como Jorge Barrão), *a vida é curta pra ser pequena* e *Uma história à margem*. Porém, apenas a leitura da revista não identifica esses colaboradores, não há preocupação em tornar esses nomes mais acessíveis. Como é o caso de Gibi e de Nanico, ambos poetas quase escondidos por seus próprios nomes-apelidos, como, provavelmente, aconteceria com Chacal, caso sua assinatura não tivesse

⁶⁶ A base de dados se encontra junto ao acervo do NELIC, bem como a coleção completa da revista, para acesso de acadêmicos e pesquisadores. A indexação da *O Carioca* foi resultado de um semestre de estudos como bolsista de iniciação científica CNPq, orientada pela professora Maria Lucia de Barros Camargo, de agosto de 2009 à fevereiro de 2010, tendo sido analisada e revisada durante os semestres do curso de mestrado da Pós-Graduação em Literatura.

sida tão publicada em livros e em periódicos e sua poética não tivesse sido tão debatida e lida desde a década de 70.

Nas entrevistas, principalmente, o tom de descontração é sempre muito visível, pois tanto o entrevistado quanto os entrevistadores deixam claro o laço afetivo e de amizade. Durante as conversas, pessoas conhecidas em comum tanto do entrevistado quanto dos entrevistadores ficam soltas sem seus primeiros nomes ou sobrenomes. Algumas vezes, os nomes são explicados durante a entrevista, mas não para o leitor, e sim, para o próprio entrevistador, para que ele os reconheça e mantenha o fluxo da conversa. Como é o caso da entrevista de Luis Melodia feita por Chacal, Bernardo Vilhena, Adriana Pittigliani, Álvaro Costa e Silva e Waly Salomão. Nomes como Paulinho da Mariquinha, Bené, Adílson, Naô e Tineca⁶⁷ passam pelo texto da entrevista sem grandes explicações de suas procedências ou carreiras artísticas. O mesmo acontece na entrevista de Fernanda Abreu, no número 3 da revista, quando cita nomes como Graziela, Carlos, Gringo, e outros, sem que haja parênteses no corpo do texto trazendo o sobrenome ou nome da pessoa citada.

Por isso, alguns colaboradores e autores citados não foram identificados com um possível conjunto de obras ou ainda com seus nomes completos, mas mesmo assim foram inseridos na Base de Dados, pois esse anonimato faz parte de uma das principais características da revista e de seus colaboradores. E uma dúvida foi lançada sobre esses nomes: Seriam apenas amigos-colaboradores que não teriam o texto – seja ele em forma de ensaio, poesia ou artes plásticas – como prática profissional e sim como brincadeira a ser exposta na “revista do amigo”? Esse tom de descontração, essa revista de/para amigos traz a questão do anonimato que aparece logo na figura do editor-chefe da revista: Chacal, que mantém seu codinome desde seu segundo livro mimeografado. Há uma identificação com a “turma” que movimenta o meio cultural da capital fluminense, feita antes por amigos do que por sócios.

Talvez seja a partir dessa “curtição total”, de um fazer a revista para nós mesmos, que anos depois com um pouco de pesar, porém sem perder a piada, Chacal ressalta a necessidade de ter-se criado um público-alvo para a *O Carioca*, algo que parece não ter sido pensado na época.

Tentamos mas não conseguimos. Foi uma aventura que durou dois anos e cinco números. Nada mau para o tipo de revista sem um público definido, difícil de achar anunciantes. Do ponto de vista comercial, seria melhor

⁶⁷ Na indexação da revista, no capítulo referente aos anexos, é possível ver esses autores mais outros detalhadamente, quando citados ou quando com colaboração.

ter feito uma publicação para um público-alvo como anões albinos ou cosmonautas drusos. (CHACAL, 2010, p.179)

A ideia de fazer uma revista nasceu entre amigos e, ironicamente, pode ter-se findado justamente por isso. Não que seja um ponto negativo uma revista poético-cultural não ter tido um público-alvo definido, não ter tido êxito comercial, pois como já tinha sido constatado anteriormente por Torquato Neto e Waly Salomão, periódicos literários e culturais têm vida curta - tanto que decidiram fazer uma edição única de *Navilouca*. O maior problema talvez tenha sido o número decrescente de artistas no conselho editorial da revista: no número um do periódico, dezoito pessoas faziam parte do conselho, seguidas de quinze na segunda edição, 13 na terceira, 12 na quarta e apenas quatro na quinta e última. A falta de anunciantes poderia até ser previsível para um periódico poético-cultural, mas talvez a desistência dos próprios idealizadores é que não estava prevista. No fascículo número cinco, na antepenúltima página, até o certificado de enquadramento do projeto da revista perante à lei de incentivo da cultura foi exposto para pedido de apoio de anunciantes e/ou financiadores. Infelizmente, parece que não surtiu grandes efeitos: aquele acabou sendo o último número da revista.

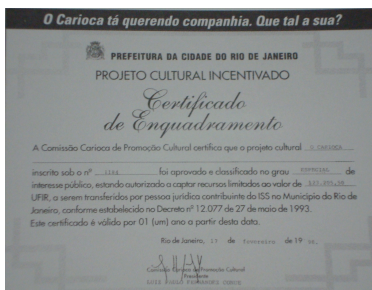


Fig.19: Certificado de Enquadramento de Projeto Cultural Incentivado, in *O Carioca*, n.5, 1998. Fonte: Acervo NELIC.

Última edição à parte, pelo menos por enquanto, é na apresentação da revista *O Carioca*, em seu primeiro número, de 1995, que Chacal esclarece como a ideia de fazer o periódico surgiu, numa saudação à cidade, aos artistas, aos amigos e ao RioArte.

o carioca nasceu num fufiveley noturno na praia de ipanema no último verão. a rapaziada ali feliz, comemorando uma nova luz. o rio é uma cidade

extraordinária. para quem tem olhos de ver. violência é mal do tempo. alegria, nosso dom. o carioca nasceu entre amigos, amigas, cerveja e verão. pode ser um bloco de carnaval, um time de futebol, uma banda de rock, um trem de doido. é tudo isso impresso, expresso para você. o carioca saúda o rioarte, artistas do rio s.a. e conta com todos eles para que a bola dessa cidade role cada vez mais redonda. (CHACAL, 1995, p.3)

Mas a história não começou apenas com o futivoley na praia. Ainda mais porque não se tratava de qualquer praia, se tratava de Ipanema, Posto 9: ponto de encontro entre amigos, amigos de amigos, cerveja na mão, bola no pé e, com dunas da gal ou não, encontros lisérgicos, de curtidão, mas também de trabalho. O Posto 9 foi, desde os anos 70, para Chacal, um lugar dominante. Era lá, segundo suas próprias memórias, no livro *Posto 9*, edição da coleção *Cantos do Rio* financiada pelo RioArte⁶⁸, que ficava sabendo sobre uma nova oportunidade de trabalho, era onde conhecia os novos artistas e onde surgiam ideias para novos projetos. Era o Posto 9 o lugar que o grupo Nuvem Cigana mais frequentava e foi lá também que a ideia de fazer *O Carioca* surgiu. Estavam entre o futivoley e o bar do Cervantes, pelo menos seis dos colaboradores mais fiéis: Fernanda Abreu, Barrão, Fausto Fawcett, Laufer, Raul Mourão e Cafí.

Além das idas ao Posto 9, há cinco anos já aconteciam mensalmente os encontros no *CEP 20.000* (Centro de Experimentação Poética), no Espaço Cultural Sérgio Porto. Diferente de *O Carioca*, a ideia de fazer o *CEP* surgiu no Baixo Gávea a partir de uma conversa

⁶⁸ O financiamento do RioArte nos projetos de Chacal (*CEP 20.000*, *O Carioca* e *Posto 9*) não me parece uma coincidência, me parece uma continuidade de um trabalho do RioArte em que mantinha "equipes de profissionais, sempre com o objetivo de informar e divulgar temas relacionados à Cultura Carioca. Efetuava também apoio e incentivo permanente à pesquisa e à divulgação da produção de produtos culturais de qualidade para a cidade do Rio de Janeiro, como por exemplo, através do Programa de Bolsas, cujos artistas selecionados, recebem bolsas mensais, que viabilizam a produção de livros, publicações, CDs, peças de teatro, eventos culturais, exposições e interferências urbanas, que falam da nossa gente e da nossa realidade", segundo o relatório de inspeção do RioArte e da Fundação Rio, acessado em (<http://www.tcm.rj.gov.br/Noticias/1056/RIOARTE.pdf>). No entanto, o RioArte foi extinto em 2006 pelo prefeito do Rio de Janeiro, na época, Cesar Maia, afirmando que o decreto 26.210, baseado na lei 237/82, que fazia com que o RioArte passasse de autarquia para sub-secretaria, era inválido. O projeto *CEP 20.000*, porém, continuou sendo financiado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Não tenho a intenção, aqui, de aprofundar as questões que certamente envolveriam a relação entre mercado e literatura a partir desses projetos de Chacal financiados pela Prefeitura. O interesse maior é em relação à proposta de construir uma "cultura carioca", o que buscava uma tentativa de identificar, através da cultura, uma identidade da cidade.

entre Chacal, Guilherme Zarvos⁶⁹ e Carlos Emílio. A vontade de montar o projeto veio com a lembrança do *Terças Poéticas*⁷⁰ e da repercussão que o evento causava nos jovens artistas ao assistirem os mais consagrados nomes da poesia e da crítica de perto. Editor do jornal do RioArte, Carlos Emílio sugeriu que a ideia fosse apresentada a Tertuliano dos Passos, presidente do órgão que já tinha trabalhado com Chacal anteriormente. Foi então que mais um projeto de Chacal foi financiado pelo RioArte. No caso do *CEP 20.000*, o que o RioArte disponibilizava era a parte de infra-estrutura para o projeto acontecer, ou seja, o Espaço Cultural Sérgio Porto. Desde agosto de 1990, então, mensalmente, o *CEP 20.000* acontece e hoje já possui mais de vinte anos com a proposta de fazer uma espécie de sarau performático, no qual poesia, música e teatro estariam entrelaçados num espaço cultural onde todos pudessem expor sua arte. CEP, que antes de ser Centro de Experimentação Poética significa Código de Endereçamento Postal, marca seu recorte quando carrega em seu nome o número da cidade do Rio de Janeiro: 20.000. O número também relembra a *Navilouca*, pois a revista setentista trazia o código impresso em seu editorial, marcando o lugar onde surgia, a capital fluminense.

Tanto a revista *O Carioca* quanto o *CEP 20.000* podem ser entendidos como partes de um mesmo projeto: (des)organizam os artistas e poetas já consagrados com aqueles que estão apenas começando em um espaço de livre acesso para que possam dialogar entre si e movimentar, ou ainda, não deixar parar, a produção cultural contemporânea carioca, já que há um grande número colaboradores e editores de diferentes grupos e gerações. O grande feito inédito do *CEP 20.000* é a continuidade do projeto, que perdura durante os diferentes

⁶⁹ Guilherme Zarvos é poeta e doutor em literatura brasileira pela PUC-RJ, onde defendeu sua tese intitulada *Branco sobre branco*, uma leitura do *CEP 20.000*. A tese, que foi publicada pela editora Ateliê em conjunto com a Nonoar, é irreverente no sentido de que não adota os padrões regulares acadêmicos, com muitas ilustrações (muitas vezes desnecessárias e pouco coesas em relação ao texto), fontes de diferentes tamanhos e negritos sem seguir as normas da ABNT, talvez, justamente, para tentar melhor reproduzir o discurso e se aproximar ao máximo da linguagem do *CEP*. Ainda, em anexo ao livro-tese, um documentário intitulado *CEP 20.000*, de Daniel Zarvos Guinle, que foi orientado pelo próprio poeta-doutor. Renato Rezende pensa o trabalho de Guilherme Zarvos como a junção entre poesia e política, não só por sua formação - graduação em economia e mestrado em ciências sociais -, mas também pela forte influência que Darcy Ribeiro exerceu no período em que trabalharam juntos - de 83 à 87 -, seu engajamento político ao PDT na candidatura de Leonel Brizola e, principalmente, pelo seu trabalho como fundador - com Chacal - do *CEP 20.000*.

⁷⁰ Este era um evento que acontecia no prédio do curso de Comunicação da UFRJ, na Urca, na década de 80, que misturava palestras e debates de críticos e poetas consagrados como Heloísa Buarque de Hollanda, Antônio Houaiss e João Cabral de Melo Neto, a performances de poetas e músicos jovens, numa espécie junção entre o meio acadêmico e o meio artístico.

governos da cidade. Ao completar dezenove anos de *CEP*, Chacal abre o evento afirmando a importancia do projeto e de sua continuidade.

E o que a gente sempre fez aqui nesses 19 anos foi dar espaço para a poesia, seja ela em forma de música, em forma de performance, em forma de vídeo, teatro, cenas. Sempre foi isso, é um mistério. Mistério talvez seja permanecer dezenove anos em funcionamento numa cidade um tanto cariada de projetos, e numa época em que tudo muda rapidamente. O único mistério é que eles me pagam pra fazer o CEP 20.000 e eu preciso dessa grana. Então, não há mistério. Eu preciso disso, então é com muito prazer que eu venho aqui todo mês, há 19 anos pra dar sequência a essa farandula, essa ciranda interminável de poetas e artistas. E isso me agrada muito. (CHACAL, 2009)⁷¹

Além da infra-estrutura que o RioArte disponibilizava ao *CEP 20.000*, o órgão também apoiava o *CEP 20.000 Quadrinhos*, revista confeccionada por Guilherme Zarvos e Michel Melamed. Quando extinta, o veículo impresso do grande grupo que participava do *CEP* veio a ser *O Carioca*. Constatada a questão de que poesia não vende, depois de algumas tentativas ainda na década de 70 - na era dos mimeógrafos -, era a hora e a vez do poeta desbravar os editais das leis de incentivo à cultura. A relação Chacal-RioArte provou muito bem isso.

O que tanto a revista *O Carioca* quanto o *CEP 20.000* têm de mais interessante é o fato de que ambos os projetos promovem uma abertura de espaço para novos poetas e artistas da cidade do Rio de Janeiro, sendo Chacal o principal agitador dessa estrutura. Na revista *O Carioca* nomes como a poeta e filósofa Viviane Mosé que, em 1995 - no primeiro número da revista - só havia publicado um livro, o *Escritos*, de 1990. Ou ainda, poetas e escritores que estavam sendo publicados pela editora 7Letras, como Sérgio Natureza e Vivien Kogut, o que, de certa forma, identifica uma parte dos colaboradores: aqueles que fazem parte da renovação dessa literatura por parte do editor Carlito Azevedo, que era simultaneamente editor da revista *Inimigo Rumor*, de poesia, e da revista *Ficções*, de prosa. Há também os poetas e artistas colaboradores da revista e que participavam - a maioria ainda participa - do *CEP 20.000* como: Guilherme Levi, Fausto Fawcett, Tavinho Paes, Pedro

⁷¹ Esta fala está contida no vídeo intitulado "CEP 20.000", em anexo.

Luis (e a parede), Guilherme Zarvos, Casé Pecini e Michel Melamed. Outro grupo identificado na revista é o dos poetas da década de 70, sejam do grupo Nuvem Cigana, como é o caso de Bernardo Vilhena, Raul Mourão, Ronaldo Bastos, Charles (Peixoto) e Cafí, ou ainda poetas bastante consagrados como Francisco Alvim, Eudoro Augusto, Waly Salomão, Torquato Neto, Nicolas Behr, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Zuca Sardana e Armando Freitas Filho. Além de poetas como Carlito Azevedo, Antonio Cícero, Arnaldo Antunes e Paulo Henriques Britto, que, nos dias atuais, são alguns dos grandes poetas em atividade no Brasil.

Com toda a variedade de poetas de diferentes estéticas, poéticas, décadas e grupos, *O Carioca* não assume uma linha estética padrão, diferente do que *Inimigo Rumor* e *Azougue* irão sugerir como padrão editorial⁷². A revista *O Carioca*, portanto, viabiliza uma abertura para poetas e artistas de várias poéticas e de vários grupos: o ecletismo, aqui, é marca, é mistura, é lançar postumamente um poema inédito de Torquato Neto, Cazuza e Renato Russo, mas não deixar de lançá-los entre uma página dedicada a Waly Salomão, outra à banda Farofa Carioca e assim por diante. É um estar entre os poetas e artistas já consagrados com aqueles que configuram uma suposta nova cena.

No *CEP 20.000* a abertura é ainda maior, visto que o espaço é literalmente aberto a qualquer poeta que queira participar⁷³ e expor seu poema, música, vídeo ou performance para o grupo que está assistindo. Um exemplo do dinamismo que o *CEP 20.000* traduz está representado no vídeo anexo, com a participação do jovem poeta Pedro Henrique Medrado que foi ao *CEP* para se apresentar sem ter tido contato prévio com qualquer pessoa da produção. Quando Chacal, entre uma apresentação e outra, perguntou se alguém queria ir ao palco falar algo, Pedro Henrique saiu da platéia e se juntou à Chacal no palco. E no fim do *CEP*, Pedro Henrique ainda distribuiu seu livrinho fotocopiado - o irmão mais novo do mimeografado - para as pessoas que acabava de conhecer no Espaço Sérgio Porto.

No *CEP 20.000* é possível encontrar alguns dos poetas selecionados por Heloísa Buarque de Hollanda em sua mais recente antologia, o *ENTER - Antologia Digital*, que reúne poetas dos anos 2000 que utilizam a internet como meio de divulgação e publicação de seus

⁷² De qualquer forma, Chacal teve uma colaboração isolada em cada revista. Na revista *Inimigo Rumor*, ano 1, n.17, com o poema "Sentinela", e na revista *Azougue*, n. 18, 2003, com poemas do livro *Preço da Passagem*, em comemoração aos 31 anos do personagem Orlando Tacapau.

⁷³ Há apenas uma taxa de 5 reais cobrada como valor de entrada.

poemas⁷⁴. O grupo Sete Novos, composto por Mariano Marovatto, Domingos Guimaraens e Augusto Guimaraens, é frequentador assíduo do *CEP* e junto com Chacal, participa ativamente das "brechas" entre uma apresentação e outra, como é possível ver no vídeo anexo à este trabalho. A jovem poeta Alice Sant'anna, que também está na antologia de Heloísa, não só participa eventualmente do *CEP*, como trabalhou com Chacal na revisão de seu último livro, *Uma história à margem*, pela 7Letras, editora que lançou o, até agora único, livro da poeta. O jornal que Alice edita junto com outros jovens poetas, o *Plástico Bolha*, teve colaboração de Chacal em seu quarto ano, no número 27, onde o poeta carioca publica oito poemas: os já antes publicados em livros "Bem-vinda", em *Belvedere*, "vento vadio", em *Olhos Vermelhos*, "prezado cidadão", em *Muito Prazer, Ricardo*, "mirabel" e "ópera dos pássaros", em *a vida é curta pra ser pequena*, e mais três poemas inéditos "deixa pra lá", "drama familiar" e "e as couves"⁷⁵. Alice dedica seu livro *Dobraduras* à seus pais e seus padrinhos - leia-se, padrinhos literários -, Armando (Freitas Filho), Pedrinho (Lage) e, veja!, Chacal, sintoma de uma relação estreita do poeta com a nova produção carioca. Sérgio Vaz, poeta paulista vinculado ao grupo Coperifa, dito de periferia, não só participou de algumas experimentações poéticas no *CEP*, como também de uma mesa-redonda em Florianópolis, junto com Chacal⁷⁶.

⁷⁴ Apesar de manter dois blogs online, seu primeiro, o *Chacalog* (<http://chacalog.zip.net/>), que tem o último texto publicado em 20 de fevereiro de 2011, e o *Uma história à margem* (<http://umahistoriaamargem.blogspot.com/>), a propósito de sua biografia homônima, com último texto publicado em 14 de julho de 2011, o poeta parece ter abandonado os blogs e a postagem de textos e poemas inéditos ou já publicados anteriormente no ambiente virtual.

⁷⁵ Os poemas seguem em anexo, juntamente com a capa do jornal *Plástico Bolha*, n.27. Na edição do mês de janeiro de 2012, ano 7, n. 30, já distribuída no formato papel, mas sem sua versão online, há um poema inédito de Chacal, com o título de "pedras portuguesas", na seção "Dobradinhas", escrita por Alice Sant'anna e, nesta edição, em conjunto com o poeta carioca, com ilustração de Raissa Degoês. Nesta seção do jornal, normalmente, são publicados dois poemas que, de alguma forma, dialogam, se (des) dobram pelo tema, pelo ritmo, pela forma, etc. Não parece ter sido diferente nesta edição, segue os poemas: "pedras pedros pedradas/ pedros pedras perdidas/ as pedras por onde pisas/ estão felizes da vida// felizes porque circulas/ entre eleas encantada/ enquanto eu aqui fico/ nesse tilintar sem fim// no meu descalçado jardim/ queria que aqui viesses/ passear dentro de mim// e depois de tremço e cerveja/ rolarmos nus indolentes/ pelas pedras portuguesas", de Chacal; e de Alice Sant'anna intitulado "english breakfast": "é curioso, o chá escurece/ os dentes mas por outro lado/ a água não os clareia, ela// segura a haste da caneca/ como se daquilo dependesse a vida/ as flores pintadas na caneca// toma chá pelando mesmo no verão, pela/ janela não chega o cheiro de sal nem/ as quinas das pedras portuguesas". Infelizmente, por ter que finalizar esta dissertação próximo ao dia em que tive o jornal, e os poemas, em mãos, estas informações ficam apenas como dado, sem ser possível uma leitura da segunda colaboração de Chacal no *Plástico Bolha*.

⁷⁶ A mesa-redonda *Poesia Marginal e de Periferia*, composta por Chacal (RJ), Sérgio Vaz e Cooperifa (SP), Kim Isaac (SC) e Demétrio Panarotto (SC), aconteceu no dia 24 de abril de 2009, às 20 horas, no Teatro SESC Prainha, em Florianópolis.

É interessante pensar, então, a partir da revista *O Carioca* e do *CEP 20.000*, a posição de Chacal perante a contemporaneidade, essa posição frente ao seu tempo e ao seu espaço. Segundo o filósofo Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que ao mesmo tempo consegue aderir a seu próprio tempo, mas sabe dele também distanciar-se, é um equilíbrio entre esse afastar-se e aproximar-se ao seu tempo. Em relação ao poeta, lendo Osip Mandel'stam, Agamben afirma que é com a vida que o poeta deve pagar a sua contemporaneidade, mantendo fixo o olhar nos olhos de seu tempo: o tempo da vida do indivíduo (2009, p.60). É no poema "tempo", do livro *a vida é curta pra ser pequena* (2002), que Chacal apresenta o pensamento da contemporaneidade que trabalhara anteriormente através da *O Carioca* e do *CEP 20.000*.

no início era o começo.
o depois veio vindo devagar.
o antes veio depois do depois.
só quando este se estabeleceu.
no princípio era o agora.
isso demorou.
até que tudo virou
antes e depois.
então numa revolução peluda
o agora voltou ao trono.
antes e depois viraram
falta do que fazer.
e tanto fizeram
que o agora virou tudo
e o tudo, nada.
de volta ao princípio,
o agora agora congelou.
o antes fica pra depois. (CHACAL, 2002, p.77)

Segundo Agamben, o equilíbrio entre a nostalgia e a atualidade e entre o anacronismo e o deslocamento faz com que o poeta seja um contemporâneo. O poema joga com as idas e vindas do antes e do depois, do agora que vira tudo e o que era tudo nada. O tempo é seu, e ele não fica preso ao tempo cronológico. E é no jogo entre nostalgia e atualidade que a revista *O Carioca* mais se enquadra: além de buscar uma inserção dos novos poetas e artistas no meio cultural carioca, o periódico também compactua com a ideia de relembrar aqueles movimentos culturais que tiveram notoriedade nacional e pelos quais a

capital fluminense teve influência. É o caso da seção "Memórias Contemporâneas", que aparece nos quatro primeiros números da revista. Definida por Chacal, essa seção foi dedicada:

a tudo que tiver a ver com o passado recente e o futuro remoto dessa cidade. Espaço para o que houve de importante para a cultura do Rio. Coisas que, por falta de registro, caíram no esquecimento. Ou quase. Coisas que devem servir no mínimo, como diz o antropófago Waly Salomão, de alimento para as novas gerações. (O CARIOCA, n.1, p.12)

Como o texto acima sugere, não se tem muitos registros além de poucas fotografias da época, portanto, a seção é toda escrita através de depoimentos, memórias de uma época recente que não se deve deixar desaparecer, deve ser passada adiante: é uma seção que fica no limiar da memória com a atualidade. Dos quatro textos, dois foram escritos pelo próprio Chacal. Na revista número um, Chacal relembra os blocos de carnaval de rua do Rio de Janeiro na década de 70 como o Suvaco de Cristo e como o Charme da Simpatia - Bloco do grupo Nuvem Cigana -. Em outro texto para a seção, na revista número quatro, Chacal relembra uma época mais recente, a do Baixo Gávea, bairro onde foi morar em meados da década de 80. Os outros relatos, em forma de memórias nostálgicas, são de Hamilton Vaz Pereira, número dois da revista, em que relembra a época do grupo teatral Asdrubal Trouxe o Trombone com um fragmento de peça com duas das principais personagens: Gilda e Julita; e José Simão, na revista número três, que relembra as famosas Dunas da Gal da década de 70 em Ipanema. Sendo assim, entre a nostalgia e a novidade, *O Carioca* perpassa questões da contemporaneidade, do tempo, e do ser contemporâneo.

Mesmo que seja possível ter várias leituras da revista, é interessante pensar que tudo nela está diretamente vinculado a uma imagem da cidade do Rio de Janeiro, a uma construção de ideia sobre a cidade. No primeiro número, na contracapa, há um poema de Chacal inédito – que na revista se apresenta sem título, mas no livro *a vida é curta pra ser pequena* foi publicado sob o título de “rio” e possui uma forma distinta – ilustrado com uma fotografia do cineasta e fotógrafo João Vargas (Penna) de uma das praias da capital fluminense. O poema é uma ode ao Rio de Janeiro, numa personificação da cidade como musa inspiradora. Com referência direta ao "Primeiro Caderno de Poesia do Aluno Oswald de Andrade", o rio, Rio de Janeiro, se traduz em amor e

humor através da fruição do olhar e sentir a cidade: "água na boca é a guanabara".

o rio é basicamente o mar o mar e o amor amor e
mar atlanticamente amar]
o rio é basicamente o riso amor humor humor
amor instintivamente gozar]
água na boca é a guanabara o arpoador é jóia rara
pelas curvas desse rio ninguém vai morrer de frio
porque é só se espreguiçar no sol detrás do mar. (O
CARIOCA, n.1, p.2)

O Rio de Janeiro, como musa inspiradora, é uma construção feita em praticamente todas as seções da revista, praticamente personificando a cidade à moda antiga, como os românticos faziam com suas musas. Sobre os poetas românticos Manuel Bandeira, em seu livro *Apresentação da poesia brasileira*, diz:

(...) os Poetas brasileiros se deixaram levar pelos seus cânticos e olvidaram as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia. (...) A poesia romântica enche o século XIX, de 36 até os primeiros anos da década de 80, renovando-se através das gerações, não na forma - vocabulário, sintaxe, métrica - a que se manteve sensivelmente fiel, mas nos temas, no sentimento e no tom. (BANDEIRA, 2009, p.43-44)

Então, é possível voltamos a ler a poesia de Chacal, neste caso, como romântica, como já disseram Silviano Santiago, Cacaso e Benedito Nunes a propósito dos poemas iniciais do poeta carioca. A cidade, ou a musa, passa por todas as seções da revista e faz com que o tempo-espaço seja importante para a construção de um conceito sobre o contemporâneo carioca. Neste sentido, cabe lembrar o objetivo que o principal financiador da revista, o RioArte, tinha: o de promover a cultura local carioca. Desde o nome, passando pelas colaborações e seções da revista até chegar ao principal financiador do periódico, *O Carioca* transborda a tentativa de definir e representar uma identidade cultural da cidade, se é que ela existe. Pensando o Rio de Janeiro não apenas como a capital fluminense, mas como aquela que já foi capital do Brasil e que ainda é referência nacional no exterior, é possível problematizar ainda mais a questão da identidade carioca, que pode chegar a ser nacional. Segundo o teórico Stuart Hall, lendo Benedict Anderson, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*:

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma "comunidade imaginada". (HALL, 2001, p.49;51)

Nas colaborações relacionadas às artes plásticas, muitas fotografias buscam um olhar do Rio de Janeiro, como por exemplo a capa da revista número dois, com fotografia de Belisário Franca. As capas das revistas, aliás, são as páginas coloridas de *O Carioca*, que tem todas as suas edições com as páginas em preto-e-branco, o que para as artes plásticas é um diferencial.

Na música, o samba-funk é o gênero que mais é citado nas entrevistas, ensaios, fotografias, e apresentações de bandas como "Farofa Carioca". Mas o *rock*, a MPB, a bossa nova e o samba, a *pop music*, o *jazz*, o *blues* e a música clássica também tiveram espaço em ensaios no periódico, com várias citações de seus principais representantes, como: Rolling Stones, Keith Richards, Little Richard, Mutantes; Gal Costa, Chico Buarque, Fafá de Belém, Djavan, Renato Russo, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Cazuza; João Gilberto, Pixinguinha, Carmen Miranda, Noel Rosa; Madonna, Bob Marley; Miles Davis, Frank Sinatra; Ray Charles; Bach, respectivamente.

Chacal ainda colabora na revista com mais um poema "o beijo", na época inédito e hoje também lançado no livro *a vida é curta pra ser pequena*. O poema "o beijo", publicado na revista número dois, aparece sem título - assim como "rio" -, mas já dedicado a Simone Couto⁷⁷. Em alguns poemas, percebe-se que o processo de escritura é contínuo, mesmo depois de publicados, visto que há mudanças em relação ao acréscimo dos títulos ou a suas formas.

⁷⁷ Este poema também foi publicado sem título no *Suplemento Literário de Minas*, em janeiro de 1996, com versão diferente da publicada na revista *O Carioca* e também no livro *a vida é curta pra ser pequena*.

todo mundo precisa de beijo
 o ascensorista a vitrinista
 a judoca o playboy
 o zagueiro o bombeiro o hidrante
 o hidrante precisa também
 de cuidados água farta
 analgésicos e dinheiro

todo mundo precisa de dinheiro
 o maracanã o pavilhão são cristóvão
 o cristo a pedra da gávea os dois irmãos

quem não precisa de dinheiro?
 todo mundo precisa de beijo. (O CARIOCA, n.2,
 p.14)

As imagens desse poema, que chamarei de "o beijo" por assim ter sido intitulado posteriormente, são extremamente vinculadas à capital fluminense, quase que beirando o clichê dos cartões postais: maracanã, pedra da gávea, cristo redentor. A forma do poema chama atenção pela ausência de pontuação entre uma imagem e outra. Chacal utiliza o espaçamento triplo para dar a pausa necessária, ao invés do uso da vírgula, trabalhando a dispersão das palavras e das imagens do poema. O que posteriormente, no livro *a vida é curta pra ser pequena*, se perde, não há vírgulas, mas também não há espaçamento longo entre as palavras.

Chacal ainda publica outro poema que faz referência à antropofagia de Oswald de Andrade. Este poema, sem título, é publicado ao lado de uma fotografia de Walter Carvalho que serve de ilustração para o poema.

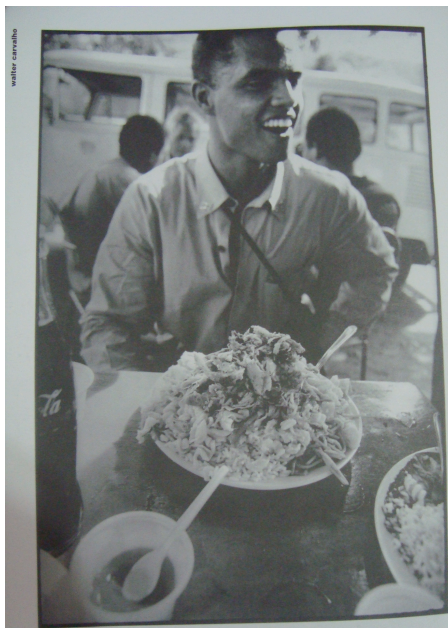


Fig.20: Fotografia por Walter Carvalho, in *O Carioca*, n.3, 1996. Fonte: Acervo NELIC.

comer é bom. comer faz bem. quero comer você também. comer com os dentes. comer com a mão. mastigação. deglutição. nhac. nhac. nhac. nhac. abocanhar. rasgar. solver. de cada naco, sugar o sumo. de cada nada, sorver o tudo. para só aí, só então, poder parir. comer é bom. comer faz bem. o coelho da comadre, perereca da vizinha. a anca branca. a rosa rubra. comer tudo que à mão se oferece. comer com garra. comer com fome. comer pagão. comer até saciar. se empapucar. se empanturrar. comer é bom. comer faz bem. tudo que ao espírito se endereça. a ode triunfal de pessoa. uma faco só lâmina de cabral. nasce o poema de gullar. salt of the earth dos stones. like a rolling stone do dylan. sinal fechado do paulinho. estácio, eu e você de melodia. lígia de tom. um rir. rir. com luís fernando. chorar com cartola. dançar com fernanda. em si se ensimesmar. comer é bom. comer faz bem. vamos fazer nenem nenem. (CHACAL, in *O Carioca*, n.3, p.29)

A forma deste poema, publicado na revista *O Carioca*, deixa a versificação de lado para trazer uma estrutura mais próxima da prosa. O poema se espalha pela página em letras brancas, numa contraposição com o fundo preto da folha. Assim como no poema "rio" e no poema "o beijo", a intenção parece ser (des) estruturar o poema, deixá-lo espalhado pelas largas páginas da revista, dispersá-lo. Ainda, a metalinguagem que este poema traz à tona é oswaldiana, é antropofágica. E como poucas vezes antes, Chacal - o poeta que cria a moldura vinculada a uma poesia que não pertence à Biblioteca - citando, comendo, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa e Ferreira Gullar, poetas que jamais pertenceram a sua (dita ausente) Biblioteca. Além das referências musicais sempre muito presentes em sua poética, como Bob Dylan, Rolling Stones, Cartola, Tom Jobim, Fernanda Abreu e Luís Melodia.

Portanto, são esses os três poemas que Chacal publicou em *O Carioca*, além dos editoriais, das entrevistas e dos textos que porventura escreveu na seção "Memórias Contemporâneas".

Sendo assim, é possível pensar tanto a revista *O Carioca* quanto o projeto CEP 20.000 como partes do que Paulo Henriques Britto apontou como o novo cenário da literatura contemporânea: aqueles que ainda articulam poesia e vida. Mas não apenas isso, os dois projetos de Chacal participam de uma dispersão da poesia e dos poetas, em que não há exatamente um grupo que pensa uma única estética, mas há, ao contrário, uma grande produção, volumosa, de bons poetas sem, necessariamente, serem Os grandes poetas da literatura brasileira, como já afirmou Britto anteriormente citado. Desta forma, é possível explicar a disparidade de colaboradores e de editores, além de autores citados, na revista *O Carioca*⁷⁸, pensando tanto a revista quanto o projeto CEP 20.000 como sintomas deste novo cenário da poesia brasileira, e não apenas carioca.

⁷⁸ Como pode ser visto na indexação da revista, que se encontra no capítulo de anexos.

3. CONCLUSÃO

Terminar esta pesquisa não quer dizer encerrá-la por aqui, muito menos que tenha sido esgotada. A cada palavra lida, uma nova ideia, uma nova referência, um novo caminho se abre. Mas também é necessário dar um ponto final, lançar mão do lapidamento eterno que a escritura provoca. Independentemente do objeto escolhido, tais afirmações são válidas para qualquer pesquisa, qualquer objeto que ela tenha. Porém, esta pesquisa, para mim, especialmente, tem um objeto de estudo com uma característica que provoca excessivamente a curiosidade e a incessante busca por novas referências e intertextualidades.

A literatura de Chacal, lida através dos periódicos em que colaborou e/ou editou e das experimentações em que participou ao longo de mais de quarenta anos, engendra uma poética da dispersão, do entre-lugar, do que é moldura, margem, por estar no limiar entre o dentro e o fora dos mais díspares grupos editoriais que trabalham com perspectivas e estéticas distintas, provocando, até, um não-lugar. Ainda configurando sua poesia à vida, Chacal mais do que isso, trabalha a linguagem em diferentes meios, pensa a poesia no mimeógrafo, nos livros em edições oficiais e nos artesanais carimbados, em periódicos literários e culturais e nas experimentações poéticas que, mais do que a vida, trabalham a escrita, a voz e o corpo.

Esta pesquisa, através, principalmente, das revistas *Navilouca* (1974), *Polem* (1974), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976), *Malasartes* (1976), *Bando* (1983) e *O Carioca* (1995-1998) e das experimentações poéticas Artimanhas, Charme da Simpatia e CEP 20.000, teve o principal objetivo de ler a poética de Chacal nestes periódicos e experimentações a fim de identificar o percurso, a moldura construída por essa poética que se apresenta em diferentes décadas, movimentos poético-culturais e contextos sócio-políticos distintos. Moldura essa que enquadra, principalmente, as questões da tradição literária e da Biblioteca, uma vez que seus poemas nos primeiros livros caracterizam uma postura "negadora", como disse Benedito Nunes, da tradição, mas que, contraditoriamente, mesmo na década de 70, em seus primeiros livros, e ainda nos anos 2000, especialmente em *a vida é curta pra ser pequena*, tenta um diálogo com poetas modernistas como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Postura essa que poderia parecer incongruente, não fosse a dispersão e o entre-lugar que a poética de Chacal habita nesses mais de quarenta anos de poesia errante através das mais diversas páginas de periódicos e de experimentações poéticas.

A Biblioteca Babélica de Chacal, pensando na tradição literária, até então negada pelo poeta, que assinala ter uma poética exclusivamente ligada à vida e ao corpo, pode ser lida através da elaboração desta nos periódicos em que o poeta carioca colaborou. Desta forma, pode-se entender que Chacal construiu através dessa moldura seu "paideuma marginal", incluindo além de diferentes periódicos, os mais diversos escritores da tradição e vanguarda literária, como os românticos, os modernistas, os concretos, os tropicalistas, e os poetas, alguns já consagrados, dos anos 90 e 2000.

Apesar desta constatação, em que vínculo a poética de Chacal à dispersão, que ela mesmo procura e encontra nos periódicos já citados, é necessário afirmar que a postura e o discurso do poeta para com seu trabalho estão vinculados à junção poesia e vida, porém com cunho biografista, como fora apresentado na leitura das biografias *Posto 9 e Uma história à margem*⁷⁹. Esta é a moldura contrária a que proponho para a poética de Chacal: sem biografismos e pautada no que está em torno de sua poesia publicada em livros, ou seja, uma antologia poética, publicada nos periódicos em questão, que delineia o encontro de uma Biblioteca da dispersão.

Nesta possível "antologia poética" que se faz presente nos periódicos aqui lidos, pode-se ler, pelo menos, tais escritores referenciados pelo poeta carioca: Oswald de Andrade, Allen Ginsberg, Ferreira Gullar, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato; além das inúmeras referências ao universo musical, como Bob Dylan, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones, Beatles, Mutantes, Tom Jobim, Fernanda Abreu, Luis Melodia entre outros. A dispersão, aqui, já se torna latente pois esta é uma poética que possui uma Biblioteca que trabalha, em muitos periódicos, com a tradição literária, com a vanguarda concretista e tropicalista em *Navilouca* e em *Polem*, com a poesia de "protesto" e "marginal", em *Almanaque Biotônico Vitalidade*, ou ainda, com os poetas mais jovens e os já consagrados - mas que ainda não estão no "panteon" da tradição - como em *O Carioca*.

Desta forma, pensar a literatura de Chacal a partir de suas colaborações em revistas é também pensar que há uma empatia estética, ideológica ou uma identificação de sua poética com cada periódico que colabora. Por isso a construção da Biblioteca a partir não só dos poemas publicados, mas também das entrevistas concedidas, e do diálogo direto com os representantes dos conselhos editoriais. Estas colocações foram

⁷⁹ Assim como o poeta e crítico Cacaso leu a poesia de Chacal nos anos 70, apenas vinculando-a à vida, no sentido biográfico, no texto "Tudo de minha terra".

motivadas pelas perguntas "onde a poética de Chacal aparece?", "e quais são os sintomas dessas aparições?", a fim de entender melhor a moldura do poeta carioca pelos periódicos em que participou como editor e/ou colaborador.

Dentro desta vasta antologia poética reunida nos mais diferentes periódicos é possível, então, afirmar que a moldura de Chacal, a margem de sua poética - seus trabalhos nas revistas -, revela uma poética da dispersão, daquela que não está dentro nem fora do centro, de uma estética, de um ideal de poesia, um entre-lugar, e que, portanto, constrói uma Biblioteca eclética, pautada na tradição literária, mas também naquela que está fora dela.

4. REFERÊNCIAS

ARTIGOS & LIVROS:

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema, in *Cacto*, n.1. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Alpharrabio, 2002.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVES, Ida; PEDROSA, Celia (org.). *Subjetividades em devir: Estudos da poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Reunião 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau-Brasil, in: *Literatura Comentada Oswald de Andrade*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p.128-133.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. In: *Tempo brasileiro*, n.62. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, jul. a set. de 1980, p. 18-28.

ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. Poesia por vias transversas, in *Escrita*, nº19, 1977, p.3-14.

ASSUNÇÃO, Ademir. Chacal. In: *Coyote*, n.14. Londrina: 2006, p. 22-31.

AUGUSTO, Eudoro; CARNEIRO, Geraldo Eduardo; CESAR, Ana Cristina; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; LEITE, Sebastião Uchoa; LIMA, Luiz Costa; WANDERLEY, Jorge. Debate; Poesia Hoje, *José*, nº2, 1976, p.3-9.

_____; VILHENA, Bernardo. Consciência Marginal, *Arte em Revista*, nº8, 1984.

ÁVILA, Carlos. Cha-cal: Muito Legal, in *Suplemento Literário de Minas*: 4 de novembro, 1972.

BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

_____. *Estrela da vida inteira – Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Guia de Ouro Preto* (coleção *Prestígio*). Rio de Janeiro: Tecnoprint, [sem data].

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BEHR, Nicolas. Geração Mimeógrafo, *Arte em Revista*, nº8, 1984, p.73.

BENJAMIN, Walter. *Charles baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (Obras escolhidas III). São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas). São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Rua de mão única* (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Selected writings, volume 1: 1913-1926*. United States of America: Harvard College, 2002.

BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Org. e introd. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira).

BONVICINO, Régis. A Marginalidade circunstancial. *Arte em Revista*, n.º8, 1984, p.78.

_____.;PÉCORA, Alcir. Poesia em tempo de guerra e banalidade, in *Sibila*, n.10. São Paulo: Ateliê, 2004.

BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1986, p.61-70.

BRITO, Antônio Carlos de e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. As margens da Poesia: Nosso verso de pé quebrado, *Arte em Revista*, n.º8, 1984, p.70-72.

BRITO, Paulo Henriques Britto. O lugar do poeta e da poesia hoje, in *Sibila*, n.10. São Paulo: Ateliê, 2004.

CACASO. 26 Poetas Hoje, in *Não quero prosa*. Campinas: Unicamp, 1997, p. 44-52.

_____. Tudo da minha Terra, in *Não quero prosa*. Campinas: Unicamp, 1997, p.18-43.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.

CALVINO, Italo. A antítese operária. In: Assunto encerrado – discurso sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 118-136.

_____. Os beatniks e o “sistema”. In: Assunto encerrado – discurso sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 92-99.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMPBELL, James. *This is beat generation*. Londres: Vintage, 2000.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CANDIDO, Antonio. A literatura em 1972, *Arte em Revista*, nº1. São Paulo, 1979.

CHACAL. 31 Anos de Orlando Tacapau (Preço da Passagem 1972/2003). In: *Azougue*, n.8, abril de 2003, p.78-83.

_____. Artimanha Manha y Arte, in: *Malasartes*, n.3, 1976.

_____. *A vida é curta pra ser pequena*. Rio de Janeiro: Frente, 2002.

_____. *Belvedere* (coleção *Ás de colete*). São Paulo; Rio de Janeiro: Cosacnaify; 7 Letras, 2007.

_____. *Comício de tudo* (coleção *Cantadas Lietrárias*). São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Dois Ponto Três Lisboa. In: *Polem*, n.1, set./out. 1974.

_____. *Drops de abril* (coleção *Cantadas literárias*). São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Estranha Sensação, in: *Bando*, n. 2, 1983, contracapa.

_____. *Freezone*. Catálogo do evento. Curitiba; Porto Alegre; Rio de Janeiro; São Paulo: 2001.

_____. *Letra Elétrica*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

_____. *Muito Prazer*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. *Posto 9* (coleção *Cantos do Rio*). Rio de Janeiro: Delume, 1998.

_____. *Quamperios*. Rio de Janeiro: Cosacnaify; 7 Letras, 2007.

_____. *Tontas Coisas*. Rio de Janeiro: Taurus, 1982.

_____. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Crítica e ficção*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. *Correspondência Incompleta*. Amando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. A Contracultura: O outro lado da modernização autoritária, in: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 41-44.

COELHO, Frederico Oliveira; NAVES, Santuza Cambraia. "Introdução". In: *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira*, (org.) Carlos Basualdo. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.195-203.

COHN, Sérgio (org.). *Nuvem Cigana Poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

CONDURU, Roberto; FERRAZ, Eucanaã; FIGUEIREDO, Luciano. Na trilha da Navilouca. In: *Sibila*, ano 4, n.7. São Paulo: 2004, p. 185-214.

DAN, Joy; GOFFMAN, Ken. *Contracultura através dos tempos: do mito do prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

DANTAS, Vinicius; SIMON, Iumna Maria. Poesia ruim, sociedade pior, *Novos Estudos CEBRAP*, nº12. São Paulo, junho, 1985.

DUNN, Christopher. Tropicália: Modernidade, Alegoria e Contracultura in BASUALDO, Carlos, 2007, p.59-78.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
_____; GUATARI, Felix. *Kafka por uma literatura menor*. Trad. Júlio Catañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Marcos Siscar; Tatiana Rios. Versão original in *Points de Suspension*. Paris: Galilée, 1992, pp. 303-308.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália. Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*. São Paulo: Gamma, 11º edição, 16º tiragem, [sem ano], [sem paginação].

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FONSECA, Elias Fajado da. Poetas da Palavra Cezida: Tontas Coisas, Marcas do Zorro, O Rapto da Vida. In: *Revista do Brasil*, ano 1, n.2. Rio de Janeiro, 1984, p. 132-143.

GINSBERG, Allen. *City Midnight Junk Strain – Selected Poems (1947-1995)*. London: Penguin Books. 1996.

_____. *Uivo, Kaddish e Outros Poemas*. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2006.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva; Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

_____. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HOUAISS, Antonio; FRANCO, Francisco Manoel de Mello; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001, p.429.

KEHL, Maria Rita. As duas décadas dos anos 70, in: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 31-37.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso*. São Paulo: Ateliê, 2004.

LEMINSKI, Paulo. O veneno das revistas da invenção, in: *Anseios Crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001, p.89-92.

_____. 'Drops' a poesia sem gravata. In: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 6, nov.,1983, p.55.

LEMINSKI, Paulo. Tudo, de novo, *Arte em Revista*, nº8, 1984, p. 79-80.

LIMA, Manoel Ricardo de. *Um vento vadio*, in Portal *Cronópios*, 2007.

LINS, Alvaro. *O relógio e o quadrante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas, in *Sopro*, n. 20, trad. Flávia Cera. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEDEIROS, Fernanda Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa história cultural, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* n°. 23. Brasília, janeiro/junho de 2004, p. 11-36.

_____. Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana, *Gragoatá. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. n° 12. Niterói: EDUFF, 1º semestre de 2002, p. 113-128.

_____. *Chacal por Fernanda Medeiros* (coleção *Ciranda da Poesia*). Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

_____. *Play It Again, Marginais*. In: PEDROSA, Célia (org.) *Poesia Hoje*. Niterói: Eduff, 1998, p. 53-68.

MELO NETO, João Cabral de. A Geração de 45, in *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007, p.741-752.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

MIRÁS, Denise. O último Aqualouco, in: *Piauí*, 2011, n.4.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito, a escrita autobiográfica na américa hispânica*, trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2004.

MORICONI, Italo. *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NANCY, Jean-Luc. La existência exilada. In: *Revista Archipiélogo: cuardenos de crítica de la cultura*. n. 26-27, Madrid, 1996.

NETO, Torquato. *Torquatália {Geléia Geral}* org. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. *Torquatália {Do lado de dentro}*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____; SAILORMOON, Waly. – cha - cal -, in *Torquatália {Geléia Geral}*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004, p.343-344.

NUNES, Benedito. A Recente Poesia Brasileira: Expressão e forma. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31. São Paulo: out. 1991, p.171-183.

PÉCORA, Alcir; RESENDE, Beatriz. Ficção, compadrio e as tias, in *Blog do IMS*. Debate em vídeo, 04 de abril de 2011.

_____. Momento crítico: Meu meio século, in *Sibila*, n. 7, ano 4, 2004.

_____. O inconfessável: escrever não é preciso, in *Sibila*, n.10. São Paulo: Ateliê, 2004.

PEDROSA, Célia. (org.) *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. A hora e a vez dos anos 70 – Literatura e Cultura no Brasil, in *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 89-96.

_____. *Retrato de Época: poesia marginal – anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

PESSOA, Fernando. *O Poeta é um fingidor*. São Paulo: Globo, 2009.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje* (coleção *Folha explica*). São Paulo: Publifolha, 2004.

POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, Poesia & Ensaios*. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2001.

REZENDE, Renato. *Guilherme Závros por Renato Rezende*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil, in: *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 25-30.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALOMÃO, Waly. Contradiscursos: Do cultivo de uma dicção da diferença, in *Anos 70: Trajetórias*. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 77-87.

SANT'ANNA, Alice. *Dobraduras*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. Os subterrâneos da literatura, in *Suplemento Literário de Minas*: 4 de novembro, 1972, p. 6.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto Superastro. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p.139-154.

_____. Os Abutres. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, p. 123-138.

_____. O assassinato de Mallarmé, in *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 179-189.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 03-28.

_____. Poder e Alegria; A literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: *Nas Malhas da Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.11-23.

SCHWARTZ, Jorge. *Oswald de Andrade* (seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico). São Paulo: Nova Cultural, 1988.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira, in *Sibila – Revista de poesia e cultura*, ano 5, n. 8-9. Ateliê Editorial: 2005.

_____. Poetas à beira de uma crise de versos, in *Subjetividades em Devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

WATTS, Alan. *The culture of Counter-Culture: the edited transcripts*. Boston: The "love of wisdom" library, 1998.

_____. *The way of Zen*. New York: Vintage, 1989.

WEINTRAUB, Fabio. *Poesia marginal* (coleção *Para gostar de ler*). São Paulo: Ática, 2006.

WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture: selected essays*. London; New York: Verso. s/ano.

WOLFF, Fausto. Tropicália: A busca da saúde ou o canto da debilidade?, in: *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2007, p.274-276.

ZARVOS, Guilherme. *Branco sobre branco: Centro de Experimentação Poética 20.000: Centro de Experimentação Pensamento: uma possível rota*. São Paulo; Rio de Janeiro: Ateliê Editorial; Nonoar, 2009.

DISCOS:

BAPTISTA, Arnaldo; COSTA, Gal; DIAS, Sérgio; LEÃO, Nara; LEE, Rita; GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano; ZÉ, Tom. *Tropicália ou Panis et Circenses*. São Paulo: RGE, 1968. 1 LP.

ZAPPA, Frank; INVENTION, the mothers of. *We're only in it for the money*. 1968, 1 LP.

DISSERTAÇÕES:

BERLANDA, Ibiela Bianca. *A Revista Azougue e o poeta Roberto Piva: O saque e a dádiva*. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina: 2011.

TONON, Elisa Helena. *Configurações do presente: crítica e mito nas antologias de poesia*. Dissertação. Universidade Federal de Santa Catarina: 2009.

FILMES:

ASBEG, Pedro; NEPOMUCENO, Felipe. *Olho de mosca*. Curta-metragem, 11min. Acessado no sítio *Porta-Curtas*. Rio de Janeiro: 2003.

MAGALHÃES, Ana Maria. *Assaltaram a gramática*. DVD. Curta-metragem: 1984.

PERIÓDICOS:

ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE. n.1, Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.

NAVILOUCA. Edição única, Rio de Janeiro: 1974.

O CARIOCA. n°1, Rio de Janeiro: 1995.

O CARIOCA. n°2, Rio de Janeiro: 1996.

O CARIOCA. n°3, Rio de Janeiro:1996.

O CARIOCA. n°4, Rio de Janeiro: 1997.

O CARIOCA. n°5, Rio de Janeiro:1998.

APÊNDICE A – Relatórios de Indexação

ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE

1. ARTIGOS LOCALIZADOS

n. 1, 1976 25

Jogo Enigmático - Patrocínio de
Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL,

n. 1, 1976 01

Apresentação -
Almanaque Biotônico Vitalidade

A apresentação da revista/almanaque se divide em quatro partes, que
são: Apresentação; Indicações; Contra-

Indicação; Posologia. Ainda, ao lado, consta um índice dos poetas e
artistas colaboradores da revista/almanaque, que
é intitulada de "Composição". Por fim, os dados do grupo/editora
"Nuvem Cigana".

n. 1, 1976 02

-

CHARLES

Poema fac-similar do manuscrito.

n. 1, 1976 03

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. CAFI

Foto em preto e branco de um índio.

n. 1, 1976 04-05

-

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 06

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. TORQUATO NETO

Poema fac-similar, à máquina de escrever.

n. 1, 1976 07-08

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo

Foto em preto-e-branco de um cartão postal em frente-e-verso.

n. 1, 1976 09

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL,

Desenho/Poema.

n. 1, 1976

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo

n. 1, 1976 11

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHARLES

Verso junto à desenho e foto.

n. 1, 1976 12-13

Galeria de Anônimos -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 14-15

-

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 16-19

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. GOGH, Vincent Van

Carta assinada por Vicent Van Goghn. 1, 1976 20-21

-

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976

Capa -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 30-31

Carta de espadas -

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo

n. 1, 1976 40

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. PÁDUA, João Carlos

n. 1, 1976 37

-

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 36

De grão em grão a galinha enche o saco -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 35

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. BRAGA, Marta

n. 1, 1976 34

Você sabia? -

Almanaque Biotônico Vitalidade. ARBUS, Diane; FONTES, Luís
Olavo; NININHO

n. 1, 1976 22

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHARLES

Poema fac-similar do manuscrito.

n. 1, 1976 31

Palavras Cruzadas -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 23

-

Almanaque Biotônico Vitalidade. RESENDE, Luiz Eduardo

n. 1, 1976 30-31

Carta Enigmática -

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL,

n. 1, 1976 29

Superboy na maior -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 28

Sugestões para carnaval -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 26-27

Teste sua cabeça -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976 26-27

TV Informa ou -

Almanaque Biotônico Vitalidade

n. 1, 1976

-

Almanaque Biotônico Vitalidade

Anexo à revista/almanaque, um calendário "Biotônico Vitalidade" com uma ilustração de São Jorge na lua em seu verso.

n. 1, 1976 32-33

Mulheres Célebres -

Almanaque Biotônico Vitalidade. VILHENA, Bernardo

Estatística: Autor

Campo:	Num. Absoluto	Percentual
ARBUS,Diane	1	5,26
BRAGA,Marta	1	5,26
CAFI,	1	5,26
CHACAL,	3	15,79
CHARLES,	3	15,79
FONTES,Luís Olavo	1	5,26
GOGH,Vincent Van	1	5,26

NININHO,	1	5,26
PÁDUA, João Carlos	1	5,26
RESENDE, Luiz Eduardo	1	5,26
SANTOS, Ronaldo	3	15,79
TORQUATO NETO,	1	5,26
VILHENA, Bernardo	1	5,26
Total:	19	100,00

ÍNDICE GERAL: AUTOR

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL, . Jogo Enigmático.

Patrocínio de. Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976,

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Apresentação. Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 01.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

Notas de resumo:

A apresentação da revista/almanaque se divide em quatro partes, que são: Apresentação; Indicações; Contra-Indicação;

Posologia. Ainda, ao lado, consta um índice dos poetas e artistas colaboradores da revista/almanaque, que é intitulada de

"Composição". Por fim, os dados do grupo/editora "Nuvem Cigana".

Iconografias:

Publicidade: HECTA 4 Studio e Laboratório Cine-Fotográfico LTDA.

*

CHARLES. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 02.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema fac-similar do manuscrito.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. CAFI. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 03.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Foto em preto e branco de um índio.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 04-05.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. TORQUATO NETO. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 06.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema fac-similar, à máquina de escrever.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 07-08.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Foto em preto-e-branco de um cartão postal em frente-e-verso.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL, . . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 09.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Desenho/Poema.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, .

Vocabulário controlado:

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHARLES. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 11.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Verso junto à desenho e foto.

Iconografias:

Foto: de L

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Galeria de Anônimos. Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 12-13.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Iconografias:

Foto: Foto publicada em 15/01/74 no jornal O Globo com a legenda: - Hamilton na 21º DP, onde confessou o crime de novembro.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 14-15.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. GOGH, Vincent Van. . Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 16-19.

Vocabulário controlado: CORRESPONDÊNCIA(S)

Notas de resumo:

Carta assinada por Vicent Van Gogh

Iconografias:

Foto: Gorini. s/ data e s/ título.

Foto: Gorini. s/ data e s/ título.

Foto: Gorini. s/ data e s/ título.

Foto: Gorini. s/ data e s/ título.

Foto: Gorini. s/ data e s/ título.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. . Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 20-21.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Capa. Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, .

Vocabulário controlado:

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. SANTOS, Ronaldo. Carta de espadas. Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 30-

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. PÁDUA, João Carlos. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 40.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Iconografias:

Publicidade: Ovídio: Violinista e percurssionista que procura pessoas para encontros musicais.

Publicidade: Folhetim

Publicidade: Prancheta

Publicidade: Cinemero jogo de cartas

Publicidade: Hertz

Publicidade: Anúncio de venda de um Marca-Hora

Publicidade: Anúncio de venda de velas coloridas

Publicidade: Cineclubes Santa Teresa

Publicidade: O Ponto: Música do Planeta Terra

Publicidade: Inlace

Publicidade: Hotel de Dieu

Publicidade: Mucine

Publicidade: Mais Um

Publicidade: Lua Nova Confeções

Publicidade: Projetos Honestos Cálculos

Publicidade: Stop - Serviço de Tratamento e Orientação Psicológica

Publicidade: Anúncio de venda de uma TV Phico 21"

Ilustração: Vau e Tauvegue, de Ronaldo Santos

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. . Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976, 37.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. De grão em grão a galinha enche o saco. Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 36.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. BRAGA, Marta. . Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 35.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. ARBUS, Diane; FONTES, Luís Olavo; NININHO. Você sabia?. Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 34.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHARLES. . Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 22.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema fac-similar do manuscrito.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Palavras Cruzadas. Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 31.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. RESENDE, Luiz Eduardo. . Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 23.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. CHACAL, . Carta Enigmática.

Almanaque Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 30-31.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Superboy na maior. Almanaque

Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 29.

Vocabulário controlado:

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Sugestões para carnaval. Almanaque

Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 28.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. Teste sua cabeça. Almanaque

Biotônico Vitalidade, n°.1, 1976, 26-27.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. TV Informa ou. Almanaque Biotônico

Vitalidade, n°.1, 1976, 26-27.

Vocabulário controlado: HQ/CHARGE

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. . Almanaque Biotônico Vitalidade,

n°.1, 1976, .

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Anexo à revista/almanaque, um calendário "Biotônico Vitalidade" com uma ilustração de São Jorge na lua em seu verso.

*

Almanaque Biotônico Vitalidade. VILHENA, Bernardo. Mulheres Célebres. Almanaque Biotônico Vitalidade, nº.1, 1976,
Vocabulário controlado: POEMA(S)

O CARIOCA

ÍNDICE GERAL: VOLUME

O Carioca. Capa. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 00.

Vocabulário controlado: CAPA

Notas de resumo:

capa: foto cafi

*

O Carioca. CHACAL, . o rio é basicamente.... O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 00.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Chacal, que vem sem título, com fotografia por João Vargas.

Iconografias:

Foto: João Vargas. s/ data. s/ nome.

*

O Carioca. O carioca nasceu.... O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 01.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

Notas de resumo:

Apresentação que conta como a revista O Carioca nasceu e como espera que o projeto da revista se encaminhe, com a ajuda dos artistas do rio de janeiro.

*

O Carioca. Editorial. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 02.

Vocabulário controlado: EDITORIAL

Notas de resumo:

Editorial da revista.

Iconografias:

Publicidade: Degradêe

Publicidade: Litografia Tucano

*

O Carioca. SambaFunk. Fig. 35 - Principais vasos sanguíneos do corpo humano. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 03.

Vocabulário controlado:

Palavras-Chave: Música; Rio de Janeiro; Samba

*

O Carioca. Avós do morro. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 04.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Pedro Luís

*

O Carioca. SUZANO, Marco. O Samba é o nosso funk [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 05.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Música; Rio de Janeiro; Samba

Notas de resumo:

Artigo que compara o ritmo do samba e do funk que, ambos trazidos dos cultos africanos, possuem diferença de tempo de compasso e uma grande variação dos instrumentos. Ainda assim, o samba e o funk, com semelhanças e diferenças de ritmos, são considerados parentes.

Autores Citados: COSTA, Alcebíades Moreira da; MARÇAL;

*

O Carioca. GUIMARÃES, Guilherme. Samba se estuda na escola. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 05.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Música; Samba; Universidade

Notas de resumo:

Sobre o estudo de mestrado a respeito do samba e suas raízes, desenvolvido por Luís Filipe de Lima, na UFRJ, sob orientação do professor Muniz Sodré.

Autores Citados: BAIANA, João da; CIATA, Tia; DONGA; ESPINGUELA, Zé; MÁXIMO, João; MOURA, Roberto; PIXINGUINHA; ROSA, Noel; SODRÉ, Muniz;

*

O Carioca. FAWCETT, Fausto. Não tem conversa [...]. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 06-07.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Década de 90; Música; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Artigo sobre o funk carioca que, segundo Fawcett, está evolto por preconceito por parte daqueles que não participam do

movimento da música carioca. Ainda afirma que o funk é um dos ritmos que conseguem juntar a zona norte e a zona sul carioca no mesmo baile.

*

O Carioca. ABREU, Fernanda. Samba funk do avião. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 08-09.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Iconografias:

Ilustração: s/ nome, s/ data, s/ título.

*

O Carioca. BLANC, Aldyr. a semente e a mentira. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 10-11.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Década de 90; Rio de Janeiro; Samba

Notas de resumo:

Artigo que defende a existência [ou permanência] do antigo samba de raiz, apesar dos "sambestas" que estavam circulando nas televisões e rádios da década de noventa.

Autores Citados: ELIOT, T. S.; OLIVEIRA, Aloysio de;

Iconografias:

Ilustração: s/ nome, s/ data, s/ título. [foto/ilustração de quatro sambistas]

*

O Carioca. CHACAL, ; CHAVES, Chico. Blocos de carnaval de rua do rio. Evoé!. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 12-

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Brasil; Carnaval; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

[memórias contemporâneas] Ensaio de Chacal sobre o carnaval de bloco do Rio de Janeiro, que traz uma pequena história do bloco "Charme da Simpatia" e uma entrevista com o sociólogo Chain, um dos criadores do bloco "Suvaco do Cristo". Na entrevista, a discussão do surgimento, do propósito e do futuro do bloco estão abertas entre o entrevistador - não assinado - e o entrevistado - Chain. Acompanha um trecho do ensaio de Xico Chaves "Ensaio para uma alegoria profanada", aos 10 anos de suvaco.

Autores Citados: COSTA, Gal; DESCARTES, René; DINIZ, Leila; DUARTE, Paulo; GARRINCHA, Mané; GIL, Gilberto; LENINE; MACALÉ, Jards; MARX, Groucho; MELODIA, Luís; PINHEIRO, Albino; TAVARES, Braulio; VELOSO, Caetano; VIOLA, Paulinho da;

Iconografias:

Foto: s/ nome, s/ data, s/ crédito

Foto: s/ nome, s/ data, s/ crédito

Foto: s/ nome, s/ data, s/ crédito

*

O Carioca. Saúde não se vende [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 18.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Fac-Símile de uma certidão de nascimento.

Iconografias:

Fac-Símile: s/ nome, s/ data, s/ crédito.

*

O Carioca. SALOMÃO, Waly. Hoje. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 19.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. VILHENA, Bernardo. 1. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 20.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. HAMBURGER, Alex. cep vintemilgramas. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 21.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Ilustração, em preto-e-branco, por Alex Hamburger

*

O Carioca. AZEVEDO, Carlito. luz. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 22.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CHELPA FERRO. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 23.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Ilustração sem autor, sem data. Título: CHELPA FERRO. Em preto-e-branco.

*

O Carioca. MAUTNER, Jorge. Pouquíssima gente me [...]. O Carioca,

nº.1, nov./dez. 1995, 24.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. BASTOS, Ronaldo. bicho de luz. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 25.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. o pássaro. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 25.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema por Humberto Effe.

*

O Carioca. O nascimento d'Os Kaminhas Sutrinhas. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 26-27.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Palavras-Chave: Cinema; Década de 90; Fotografia

Notas de resumo:

O nascimento d'Os Kaminhas Sutrinhas/ Cep 20.000 Vídeo e foto:

Aimberê Cesar

*

O Carioca. PAES, Tavinho. This is not a cigarette. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 28.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ALMINO, José. modinha. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. AUGUSTO, Eudoro. passagem. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. SECCHIN, Antonio Carlos. carta ao seixas. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 30-31.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. MOURÃO, Raul. s/ título. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 32.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Ilustração de Raul Mourão. Preto-e-branco. Sem título.

*

O Carioca. BASBAUM, Ricardo. Novas Bases para a personalidade. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 33.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. ...agora, você me dá licença [...]. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 34-35.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Texto/Poema, Prosa/Roteiro Cinematográfico, de Patrícia Lopes.

Iconografias:

Ilustração: s/ nome; s/ título, s/ crédito. [em branco-e-preto]

*

O Carioca. SVARTMAN, Rosane. como ser solteiro no rio de janeiro. O Carioca, n° 1, nov./dez. 1995, 36-37.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Iconografias:

Ilustração: s/ nome, s/ título, s/ crédito. Em preto-e-branco.

*

O Carioca. RAMONEDA, Bianca. Outro dia estava [...]. O Carioca, n° 1, nov./dez. 1995, 38-39.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Iconografias:

Publicidade: Senzala Music: Noite Eslava. Realização Kolomonzol Records.

*

O Carioca. mulher memória que [...]. O Carioca, n° 1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Maria Amélia Costa

*

O Carioca. bate palavra seca [...]. O Carioca, n° 1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem título de Simone Couto.

*

O Carioca. BARROS, Silvio. s/ título n° 5. O Carioca, n° 1, nov./dez.

1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Sílvio Barros.

*

O Carioca. GUARNIERI, Alexandre. lapidar. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Alexandre Guarnieri.

*

O Carioca. LESSA, Bicho. perdas. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. TUMLEH, Truck. a pipoca. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Truck Trumleh.

*

O Carioca. SANTOS, Wagner. nada dizia seu [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Wagner Santos.

*

O Carioca. PECINI, Cazé. amo a mulher [...]. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 40.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem título de Cazé Pecini.

*

O Carioca. MANDARO, Guilherme. seus braços e [...]. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 40.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. PITTIGLIANI, Adriana. mimosas de salto alto (do ensaio "moda", 1994-95). O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 41.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Iconografias:

Foto: mimosas de salto alto, por adriana pittigliani, s/ data

*

O Carioca. CHACAL, . cep 20.000. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 42-43.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Poesia; Poesia marginal; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Artigo sobre o início do projeto CEP 20.000, que começou a partir do projeto "Terças" de Guilherme Zarvos, apresentado na UFRJ. Chacal cita os nomes mais conhecidos que passaram pelo CEP nos seus primeiros 5 anos de existência, em 1995.

Autores Citados: ANDRADE, Mário de; ANDRADE, Oswald de;

BASBAUM, Ricardo; BRANDÃO, Arnaldo; CESAR, Aimerê;
 EMÍLIO, Carlos; GUIMARÃES, Anderson; FAWCETT, Fausto;
 GULLAR, Ferreira; HAMBURGER, Alex; ISRAEL, Georg;
 HOLLANDA, Heloisa Buarque de; LEVI, Guilherme; LEVINSON,
 Bruno; LUIS, Pedro; MAGALHÃES, Ana Maria; MARINHO,
 Emanuel; MAUTNER, Jorge; MELAMED, Michel; MELO NETO,
 João Cabral de; MELO, Mano; NOLL, João Gilberto; OMAR, Arthur;
 PAES, Tavinho; PECINI, Cazé; QUENTAL, Dulce; ROCHA, Felipe;
 SALOMÃO, Jorge; SALOMÃO, Waly; SANTIAGO, Silviano;
 SECCHIN, Antonio Carlos; SERRA, Sérgio; SKYLAB, Rogério;
 VILHENA, Bernardo; X, Márcia; ZARVOS, Guilherme;

*

O Carioca. CABELO. enquanto. O Carioca, n.º.1, nov./dez. 1995, 44.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Rodrigo Cabelo.

*

O Carioca. MONTANHA, André. a rosa, a roda e o serafim. O Carioca,
 n.º.1, nov./dez. 1995, 44.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de André Montanha.

*

O Carioca. DADO. menina, você é [...]. O Carioca, n.º.1, nov./dez.
 1995, 44.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Dado.

*

O Carioca. CELÃO. uma velha come. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 44.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Celão.

*

O Carioca. VALENTE, Roberto Beto. o que é o que é. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 44.

Vocabulário controlado:

Notas de resumo:

Poema de Roberto Beto Valente.

*

O Carioca. D'ÁVILA, Justo. ansiedade. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 44.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Justo d'ávila.

*

O Carioca. MOMO. boato. O Carioca, n°.1, nov./dez. 1995, 45.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem autor definido.

Iconografias:

Ilustração: s/ nome; s/ data; s/ crédito.

*

O Carioca. LEVINSON, Bruno; MOMO. o oitavo dia [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 46.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Momo/Bruno Levinson.

*

O Carioca. MELAMED, Michel. rebecca. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Michel Melamed.

*

O Carioca. ROCHA, Pedro. outros fora. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Pedro Rocha.

*

O Carioca. ZARVOS, Guilherme. (de)cálogo. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Guilherme Zarvos.

*

O Carioca. . O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, .

Vocabulário controlado:

*

O Carioca. LEVI, Guilherme. baixo. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Guilherme Levi.

*

O Carioca. CESAR, Aimberê. . O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 48.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Palavras-Chave: Brasil; Fotografia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Fotografia de Ainberê Cesar.

*

O Carioca. O Paradoxo Eterno. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 49.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem autor definido.

*

O Carioca. baía de guanabara. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 50.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Notas de resumo:

Fotografia por Adriana Pittigliani.

"calção de jersey vasco da gama, micro chapéu company e óculos lentes anti-uv (do ensaio "moda" 1994-95).

*

O Carioca. TURNBULL, Lúcia. o prazer do [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 51.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Lúcia Turnbull.

*

O Carioca. TEIXEIRA, Leonardo. Não somos mais órfãos. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 52.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Esporte

Palavras-Chave: Esporte; Futebol; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Pequeno texto que expõe o alívio dos torcedores cariocas pela abertura do bar "Hipódromo" aos domingospós-futebol no Baixo da Gávea.

*

O Carioca. CASTILHO, Valdo. Cartas do Leitor. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 52.

Vocabulário controlado: CARTAS DO LEITOR

Palavras-Chave: Esporte; Futebol; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Primeira carta publicada na revista, que vem de forma irônica sobre o artigo anterior da mesma edição da revista.

Iconografias:

Foto: Tom Jobim; por Rubem Fonseca; s/ data.

*

O Carioca. SARAIVA, Antônio José. Minha alma canta. O Carioca,

nº.1, nov./dez. 1995, 52.

Vocabulário controlado: CARTAS DO LEITOR

Palavras-Chave: Brasil; Literatura; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Segunda carta da seção "Carta do Leitor" é uma pequena ficção em prosa de Antônio Saraiva.

*

O Carioca. COSTA, André. emfimsem [...]. O Carioca, nº.1, nov./dez. 1995, 53.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de André Costa.

*

O Carioca. Capa. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 00.

Vocabulário controlado:

*

O Carioca. o carioca segue [...]. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 01.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

Notas de resumo:

Apresentação que define o estilo e os personagens da revista que, até então, era bimestral.

Iconografias:

Publicidade: Jornal do Brasil

*

O Carioca. CHACAL, ; SALOMÃO, Waly; VILHENA, Bernardo.

Luis Melodia. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 02-06.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Nome pessoal como assunto: MELODIA, Luís

Palavras-Chave: Brasil; Música; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Entrevista com Luis Melodia feita pelo editorial de O Carioca. Na conversa, Melodia discorre sobre música, influências, vida social no morro São Carlos, seu trabalho da época, a crítica musical, sua infância e seus parceiros musicais. Com fotos tiradas por Adriana Pittigliani. Acompanha em anexo, letra inédita de Torquato Neto musicada por Luis Melodia.

Autores Citados: ALI, Muhammad; ARAÚJO, Guilherme; ARAÚJO, Humberto; ARMSTRONG, Louis; BAKER, Chet; BÔSCOLI, João Marcelo; BROWN, James; BUARQUE, Chico; CAMAFEU, Paulinho; CARLOS, Luis; CARLOS, Roberto; CAZUZA; CHACRINHA; COLE, Nat King; COSTA, Gal; DAVIS, Miles; DJAVAN; JAMELÃO; FRAN, Ed; KETTI, Zé; MARIA, Angela; MARIA, Célia; MARLEY, Bob; MARQUES, Beto; MÁ, Daniel; MELODIA, Oswaldo; MONTARROYOS, Marcio; MOTTA, Nélson; NININHO; OBERDAN; OITICICA, Hélio; PEREIRA, Geraldo; PIMENTEL, Luis Otávio; PITTIGLIANI, Adriana; RIBEIRO, João Ubaldo; RAQUEL, Teresa; SILVA, Álvaro Costa e; SILVA, Ismael; TAUMATURGO, Jair de; TORQUATO NETO; TOSH, Peter; TROMBONE, Serginho; VELOSO, Caetano; VERGUEIRO, Guilherme;

Iconografias:

Foto: Luis Melodia. Por Adriana Pittigliani. S/ data.

Foto: Por Adriana Pittigliani. s/ nome. S/ data.

Foto: Por Adriana Pittigliani. s/ nome. S/ data.

Foto: Por Adriana Pittigliani. s/ nome. S/ data.

*

O Carioca. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 07.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Desenho de Luiz Zerbini.

*

O Carioca. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 08.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Notas de resumo:

Fotografia de Cafê.

*

O Carioca. Sê nega é legal. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 09.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Brasil; Etnografia; Música

Notas de resumo:

Neste texto há um tom em defesa à raça negra, destacando-a como superior à outras etnias em alguns aspectos, como na produção musical.

Autores Citados: BAKER, Josephine; GIL, Gilberto; GONÇALVES,

Dercy; MAIA, Tim; McLUHAN, Marshall;

NIETZSCHE, Friedrich; SÁBATO, Ernesto;

*

O Carioca. LUIS, Pedro; MESQUITA, Suely. interesse. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 10.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Música de Suely Mesquita e Pedro Luís.

*

O Carioca. a música é [...]. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 10.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Brasil; Livros; Música

Notas de resumo:

Texto que revela, em tempos da desvalorização da leitura, a música como o grande impulsor para a lucidez de uma geração. Ainda faz um apelo à necessidade de músicas e letras bem trabalhadas. Acompanha frases de Goethe e Pedro Luís.

*

O Carioca. Sedução e voracidade. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 11.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Notas de resumo:

Sem autor definido. "luci não resiste ao objeto-gaveta no atelier de brígida baltar".

*

O Carioca. CANONGIA, Ligia. Havia um problema [...]. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 12.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Texto de Ligia Canongia. João Pessoa, 1978 / Rio de Janeiro, 1979.

*

O Carioca. CHAVES, Marcos. bigcitião. O Carioca, n°.2, jul./ago.

1996, 13.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Foto por Adriana Pittigliani e Cynthia Brito.

*

O Carioca. CHACAL, . . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 14.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem título dedicado à Simone Couto.

*

O Carioca. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 15.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Notas de resumo:

Foto sem título, sem data e sem crédito.

*

O Carioca. NADER, Carlos. Serial Kisser. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 16-17.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. PITTIGLIANI, Adriana. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 18.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Palavras-Chave: Brasil; Fotografia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Sequência de três fotos. Por Adriana Pittiglianni.

*

O Carioca. VIANNA, Hermano. Nem sempre o [...]. O Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 19.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Música; Rio de Janeiro; Samba

Notas de resumo:

Artigo que percorre, pelos sambas cantados por Carmen Miranda, o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro e a repartição do centro entre zona norte e sul, com novas conotações para os morros da cidade nas décadas de 20 e 30.

Autores Citados: ALMEIDA, Laurindo de; CARVALHO, Joubert; FREYRE, Gilberto; JUNO, Portelo; MALEVICH, Kazimir; LAGO FILHO, Mario; MESQUITA, Custódio; MIRANDA, Carmem; MONTEIRO, Darci; PETERSEN, Nelson; PORTELA, Jeová; SILVA, Synval; VALENTE, Assis.

Iconografias:

Ilustração: Carmen Miranda. Sem crédito, sem nome, sem data.

*

O Carioca. BARRETO, Paulo. José damasceno. oiseau dans l'espace. O Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 20.

Vocabulário controlado:

Iconografias:

Foto: José damasceno; por Paulo Barreto, sem data.

*

O Carioca. ANTUNES, Arnaldo. o buraco do [...]. O Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 21.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema sem título, por Arnaldo Antunes.

*

O Carioca. TOSTES, Afonso. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 22.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Desenho por Afonso Tostes.

*

O Carioca. GOMES, Manuel. A Implosão. Poema para ser lido com dor de cabeça.

O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 23.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Manoel Gomes.

*

O Carioca. ARRAES, Maurício. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 23-24.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Ilustração por Maurício Arraes.

*

O Carioca. BEVILACQUA, Carlos. tripudia. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 28.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Desenho de Carlos Bevilacqua.

*

O Carioca. KOGUT, Vivien. sal. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CECÍLIA, Mauro Santa. panacéia. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 30.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. NETO, Ernesto. . O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 31.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Fotografia por Ernesto Neto.

*

O Carioca. LUIS, Pedro. animal. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 32.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Pedro Luís, musicado por Suely Mesquita.

*

O Carioca. LUIS, Pedro. de onde vem a sedução. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 32.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Pedro Luís.

*

O Carioca. MESS, Aricia. era só. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 32.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Arícia Mess.

*

O Carioca. LAUFER, Carlos. Ceder or not ceder that's the question. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 33.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MORAES, Pedro. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 33.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

*

O Carioca. LEVI, Guilherme. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema com ilustrações em quadrinhos de Guilherme Levi.

*

O Carioca. SKYLAB, Rogério. Noel Rosa. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 35.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Rogério Skylab.

*

O Carioca. SKYLAB, Rogério. As Cigarras. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 35.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Rogério Skylab.

*

O Carioca. SKYLAB, Rogério. Rio Sul. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 35.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Rogério Skylab.

*

O Carioca. PEREIRA, Hamilton Vaz. Asdrúbal trouxe o trambone: trate-me Leão.

O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 36-38.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Fragmento da peça "Trate-me Leão" do grupo teatral "Asdrúbal trouxe o trambone".

*

O Carioca. L., Alvin. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 39.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema por Alvin L.

*

O Carioca. ALTAN, Francisco. Eta, gente gostosa!. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 40.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Ilustração por Altan. Rio, 1996.

*

O Carioca. Painéis Assassinas. (ao compasso de impossível

cozinhamento).

O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 41.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Música do grupo musical "Os cachorros das cachorras", de Brasília.

Composto por Kaphagéron (vocal), Alfredog soriano (baixo), toronto viramundo (guitarra), zimbatera (bateria), cobrinha (sax), kelsyn nayara (sax).

Iconografias:

Ilustração: s/ nome, s/ data, s/ crédito.

*

O Carioca. KAPHAGÉRON. . O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 41.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Kaphagéron.

*

O Carioca. TRAJANO, Paulo. Ricardo coração de neon. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 42-43.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Paulo Trajano, musicada pela Banda "Cavalo do cão", Recife, composta por Alexandre Santiago (guitarra solo e gaita), Marcílio "mamá" silva (bateria e vocal), Paulo Trajano (voz e guitarra base), Walter "areia" júnior (baixo), Márcio "bocão" (baixo e vocal).

Iconografias:

Foto: marcos andré pinto/ag. O globo.

*

O Carioca. SALOMÃO, Waly. Politicamente correto: novo quesito na marquês de sapucaí.

O Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 44-46.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Literatura; Rio de Janeiro; Samba

Notas de resumo:

Ensaio de Waly Salomão que fala de samba, morro e literatura através da figura de Hélio Oiticica.

Autores Citados: BAUDELAIRE, Charles; BUENO, Silveira; CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio; RIBEIRO, Jackson; RIMBAUD, Arthur; SILVA, João Baptista da; VENTURA, Zuenir.

Iconografias:

Foto: Waly Salomão aplica Parangolé de abeça em Waly Salomão. Por Andreas Valentim. Sem data.

Foto: Por Ziza Barroso.

*

O Carioca. MEIRELLES, Ivo; VILHENA, Bernardo. Funk'n lata.

O Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Iconografias:

Foto: por José Guerra.

*

O Carioca. GRINBERG, Tatiana; MONTENEGRO, Wilton. . O

Carioca, n.º.2, jul./ago. 1996, 48.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Montagem de Tatiana Grinberg e Foto de Wilton Montenegro

*

O Carioca. GIBI. . O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 49.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Gibi, dedicado a Manoel de Barros.

*

O Carioca. NANICO. Iluminado. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 49.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Nanico.

*

O Carioca. MOSÉ, Viviane. . O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 49.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Ficção de Viviane Mosé.

*

O Carioca. LEVINSON, Bruno. Jogue sua rede: Humaitá pra peixe. O Carioca, nº.2, jul./ago. 1996, 50.

Vocabulário controlado: RESENHA - Comunicação

Notas de resumo:

Sobre a sexta edição do projeto "Humaitá pra peixe" que estava para ser lançada. Assim, faz um relatório do que há por vir nesta edição, que será dedicada à música independente numa edição chamada "selos independentes".

*

O Carioca. TEIXEIRA, Leonardo. a galinha dos ovos de ouro. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 50.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Por Leonardo Teixeira.

Iconografias:

Ilustração: sem nome, sem data, sem crédito.

Publicidade: CEP 20.000

*

O Carioca. GUILHERME, Oswaldo. Trem de Japeri. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 51.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Fotográfico

Notas de resumo:

Foto por Oswaldo Guilherme.

*

O Carioca. O Carioca Pergunta. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 51.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Brasil; Comunicação; Sexualidade

Notas de resumo:

Sessão de perguntas *nonsense* do editorial da revista para o leitor.

*

O Carioca. PAIVA, Cláudio. Sexo e informática. O Carioca, n°.2, jul./ago. 1996, 52.

Vocabulário controlado: HQ/CHARGE

Iconografias:

Publicidade: Prefeitura RioArte

Publicidade: O Carioca

Publicidade: TV Zero

Publicidade: Studio de Artes Fotográficas F3

*

O Carioca. MELLO, Vicente. Capa. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 00.

Vocabulário controlado: CAPA

Notas de resumo:

Foto/capa: vicente de mello. Título: a loba.

*

O Carioca. . O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 01.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

Notas de resumo:

Apresentação que inaugura a terceira edição, chega em 96 depois de um recesso de um ano.

*

O Carioca. CHACAL, ; LAUFER, Carlos; PITTIGLIANI, Adriana. .

O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 02-06.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Nome pessoal como assunto: ABREU, Fernanda

Palavras-Chave: Brasil; Música; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Entrevista com a cantora Fernanda Abreu, por Chacal, Laufer e Adriana Pittigliani. Fernanda fala de sua música atual naquele ano, sua carreira em conjunto com a banda *Blitz*, sua infância e sua relação com a vida e a música carioca.

Autores Citados: BEETHOVEN, Ludwig van; BROWN, Carlinhos; BROWN, James; CARDOSO, Fernando Henrique; COLKER, Débora; ENGELS, Friedrich; FAWCETT, Fausto; GONZAGA, Luís;

JACKSON FIVE, (Grupo); LEÃO, Nara; LESKOVA, Tatiana; LIMINHA; MADONNA; MAIAKÓVSKI, Vladímir; MARX, Karl; MEIRELLES, Ivo; MEIRELLES, Nelson; MESS, Aricia; MUTANTES; OLIVEIRA, Silas de; PAPI, F.; SCIENCE, Chico; SOARES.

Iconografias:

Foto: de Adriana Pittigliani. Sem nome, sem data.

Foto: de Adriana Pittigliani. Sem nome, sem data.

Foto: de Adriana Pittigliani. Sem nome, sem data.

Foto: de Adriana Pittigliani. Sem nome, sem data.

*

O Carioca. THOMPSON, Márcia. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 7.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GOMES, Fernanda; MONTENEGRO, Wilton. objeto de emergência nº 2. (para brindar, brincar...). O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 8.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GERHEIM, Fernando. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 9.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. SANT'ANNA, Sérgio. Um crime delicado. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 10-11.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

[Work in progress] Novela - Fragmento.

*

O Carioca. SALOMÃO, Waly. açougueiro sem cãimbra. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 12.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema dedicado ao poeta Chacal.

*

O Carioca. FELÍCIO, Beto. . O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 13.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

Por Beto Felício.

*

O Carioca. REGO, Alexandre. . O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 14-15.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Oito pequenos textos de Alexandre Rego.

*

O Carioca. CAVALCANTI, Péricles. Palavras Potentes. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 16-17.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Amor; Música; Rock and roll

Notas de resumo:

Texto sobre o repertório de músicas que falam sobre amor, querendo dizer sexo, nas canções de rock, principalmente dos grupos *The Beatles* e *Rolling Stones*. Ainda afirma a grande importância que os *Stones* tiveram influenciando os grandes

nomes do rock nacional.

Autores Citados: ANTUNES, Arnaldo; BEATLES, (Grupo) The; BERLIN, Irving; CAZUZA; BERRY, Chuck; CHARLES, Ray; LEE, Rita; JAGGER, Mick; JONES, Brian; MARX, Groucho; KERN, Jerome; LENNON, John; McCARTNEY, Paul; MUTANTES; NIETZSCHE, Friedrich; ONO, Yoko; PORTER, Cole; RICHARDS, Keith; RODGERS, Richard; ROLLING STONES, (Grupo) The; SARTRE, Jean-Paul; SINATRA, Frank; TITÃS, (Grupo); VELOSO, Caetano.

Iconografias:

Foto: Rollings Stones. S/ nome, s/ crédito, s/ data.

*

O Carioca. BASBAUM, Ana Lucia. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 18.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Ana Lucia Basbaum.

*

O Carioca. QUENTAL, Dulce. On the road. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 18.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. O medo. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 18.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Bia Graboís.

*

O Carioca. MELLO, Vicente; MODÉ, João. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 19.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. SANT'ANNA, André. Amor (fragmentos). O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 20-21.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. ANDRÉ, Marcus. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 22.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GRÜNEWALD, José Lino. Soneto Burocrático. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 23.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Soneto de José Lino Grunewald.

*

O Carioca. SIMÃO, José. As dunas do Barato. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 24-25.

Vocabulário controlado:

Palavras-Chave: Década de 70; Memória; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

[Memórias Contemporâneas] Ensaio de José Simão que faz uma viagem no tempo e volta a década de 70 para falar da vida hippie na praia de Ipanema, especificamente nos arredores do *pier*, o Posto 9, chamado

pela "turma" carioca de, Dunas da Gal.

Autores Citados: CAZUZA; COSTA, Gal; FIGUEIREDO, Luciano; FISCHER, Vera; GILBERTO, João; JONES, Brian; RAMOS, Oscar; MELODIA, Luís; RAQUEL, Teresa; SALOMÃO, Jorge; SALOMÃO, Waly; WAINER.

Iconografias:

Foto: Praia de Ipanema. Sem nome, sem crédito, sem data.

*

O Carioca. DIAS, Antonio. Todas as Cores dos Homens. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 26-27.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. CARVALHO, Walter. . O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 28.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. CHACAL. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CAZUZA. receita para a felicidade. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 31.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Cazuza do livro "Frescobol" (Califórnia 79, inédito)

*

O Carioca. LAUFER, Carlos. foodécomida. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 32.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CAFI. intrepidez!. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 33.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. PITTIGLIANI, Adriana; VAZ, José Luiz. tatto thyés. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 34.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. PIU-PIU. Uma coisa quente na tua mão.

O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 35.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema da banda Piu-Piu.

*

O Carioca. CABELO; MORAES, Tiago. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CÍCERO, Antonio. O Parque. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 37.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ARAÚJO, Doralice. TV Pinel: A nova imagem da loucura. O Carioca, n°.3, set./out. 1996, 38-39.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Sociologia

Palavras-Chave: Loucura; Sociedade; Televisão

Notas de resumo:

Texto, de Doralice Araújo, que expõe o problema da não regulamentação dos manicômios no país e que proõe, através da produção de vídeos, uma maior conscientização da sociedade para a integração daqueles que se internam.

*

O Carioca. ASSUNÇÃO, Ademir. Iemanjá Afrodite. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 40.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. COIMBRA, Eduardo. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 41.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GALHARDO, André. . O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 42.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Notas de resumo:

de André Galhardo e Flávio Horacio.

*

O Carioca. AZEVEDO, Carlito. tema & voltas. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 43.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. VELOSO, Marco. Sobre o resto do mundo.

O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 44.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Antropologia

Palavras-Chave: Antropologia; Brasil; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Artigo que, de forma nostálgica, disserta sobre as mudanças em relação às questões fundamentais aos homens.

*

O Carioca. HOMOBONO, Marco. Forrockers. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 45.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Música e letra de Marco Homobono.

*

O Carioca. BARRETO, Lima. Subterrâneos. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 46-47.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Iconografias:

Reprodução: Mapa da casa de Dona Graça, desenhado por Lima Barreto.

*

O Carioca. SALOMÃO, Omar F. B.. Pedras Portuguesas. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 48.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Omar F. B. Salomão.

*

O Carioca. BOSCO, Francisco. Função. O Carioca, n° 3, set./out. 1996, 48.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Francisco Bosco.

*

O Carioca. FAWCETT, Fausto. E Copacabana disse: Ave, Cesar!.

O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 49.

Vocabulário controlado: ENSAIO

Palavras-Chave: Cultura; Ironia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Texto irônico que agradece ao prefeito, de até então, da cidade do Rio de Janeiro Cesar Maia por ser um prefeito popstar e que dá valor a assuntos supérfluos. Expõe, também no artigo, o Projeto Rio Cidade.

Autores Citados: MAIA, César;

*

O Carioca. FREITAS FILHO, Armando. Maracanã sem amanhã. O

Carioca, nº.3, set./out. 1996, 50.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Esporte

Palavras-Chave: Brasil; Futebol; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Texto que revela e documenta a primeira ruína na vida de Armando Freitas Filho: a derrota da seleção brasileira em 50 no Maracanã.

Autores Citados: DIDI.

*

O Carioca. SECCHIN, Antonio Carlos. Sagitário. O Carioca, nº.3, set./out. 1996, 51.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Brincadeira entre horóscopo e ficção.

Iconografias:

Publicidade: Leia Et cetera.

*

O Carioca. ROMANO, Jorge Cazuza Raul. O inferno que passei. O Carioca, n.º.3, set./out. 1996, 51.

Vocabulário controlado: DEPOIMENTO

Palavras-Chave: Antropologia; Brasil; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Depoimento de Romano sobre os dias que passou na prisão por conta de uma acusação por tráfico de drogas.

Autores Citados: ABREU, Fernanda;

*

O Carioca. Lorota Carioca. O Carioca, n.º.3, set./out. 1996, 51.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Humor; Ironia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Piada.

*

O Carioca. MOSÉ, Viviane. Ermínia. O Carioca, n.º.3, set./out. 1996, 51.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Continuação do texto de Viviane Mosé que tinha sido publicado sem fim, incorretamente, na edição anterior.

*

O Carioca. . O Carioca, n.º.3, set./out. 1996, 52.

Vocabulário controlado: CHARGE

Iconografias:

Publicidade: A arte do rio: CEP 20.000, RioArteDigital, Perfis do Rio, Concurso Literário Stanislaw Ponte Preta, RioArte Video, Prefeitura RioArte.

Publicidade: Studio Artes Fotográficas

*

O Carioca. Capa. O Carioca, n°.4, 1997, 00.

Vocabulário controlado: CAPA

*

O Carioca. . O Carioca, n°.4, 1997, 01.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

Iconografias:

Publicidade: Litografia Tucano.

*

O Carioca. BRESSANE, Júlio; CHACAL, . . O Carioca, n°.4, 1997, 02-06.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Nome pessoal como assunto: BRESSANE, Júlio

Notas de resumo:

Entrevista com Julio Bressane. Em conversa com Chacal, o cineasta fala brevemente sobre seu interesse pelo cinema desde jovem sobre a cidade do Rio de Janeiro, sobre seu filme que estava para ser lançado "Miramar". Acompanha trecho da história do filme e trecho de seu livro lançado na época "Alguns".

Autores Citados: ANDRADE, Oswald de; ASSIS, Machado de; MATOS, Gregório de; VIEIRA, (Pe.) Antônio;

*

O Carioca. MILHAZES, Beatriz. . O Carioca, nº.4, 1997, 07.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. PEIXOTO, Charles. Um roteiro. O Carioca, nº.4, 1997, 08.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. DUARTE, Luísa; MONTENEGRO, Wilton. possui o meu tecido. O Carioca, nº.4, 1997, 09.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Com fotografia de Wilton Montenegro.

*

O Carioca. RUSSO, Renato. . O Carioca, nº.4, 1997, 10-11.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. DUARTE, Eliane. willendorf. O Carioca, nº.4, 1997, 12.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. TAVARES, Bráulio. a coisa. O Carioca, nº.4, 1997, 13.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. GRÜNEWALD, José Lino. . O Carioca, nº.4, 1997, 14.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. LEONILSON. . O Carioca, nº.4, 1997, 15.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. SARDAN, Zuca. 7 Raios. 10 Torre. O Carioca, n°.4, 1997, 16.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Dois poemas de Zuca Sardana, com desenhos do próprio.

*

O Carioca. TRIGO, Luciano. dois ladrões. O Carioca, n°.4, 1997, 17.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. BEHR, Nicholas. pegar na vida sem luvas. O Carioca, n°.4, 1997, 17.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CHACAL, ; PITTIGLIANI, Adriana. Baixo Gávea. O Carioca, n°.4, 1997, 18-19.

Vocabulário controlado: ENSAIO

Palavras-Chave: Década de 80; Memória; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

[Memórias Contemporâneas] Texto escrito por Chacal com base nas suas memórias do Baixo da Gávea nos anos 80, quando os bares eram frequentados por poetas e artistas de seu círculo de amizade. Acompanha foto por Adriana Pittigliani.

Autores Citados: APICIUS, Marcus Gavius; AUGUSTO, Eudoro; BASBAUM, Ricardo; BEVILACQUA, Carlos; CACASO, (Pseud. de Antonio Carlos de Brito); CAFI; CHAVES, Marcos; COIMBRA,

Eduardo; COSTA, André; D'ALMEIDA, Neville; DAMASCENO, José; FONTES, Luís Olavo; GOMES, Fernanda; GRINBERG, Tatiana;

LOUREIRO, Gilberto; MAGALHÃES, Ana Maria; LEVI, Alexandre; MARINHO, Haroldo; MORAES, Pedro; MOURÃO, Raul; NETO, Ernesto; PAES, Tavinho; PEIXOTO, Charles; PEREIO, Paulo Cesar; SANTOS, Ronaldo; TUNGA; VILHENA, Bernardo; ZARVOS, Guilherme.

*

O Carioca. BRUMÁRIO. O beijo. O Carioca, n°.4, 1997, 20.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

Pequeno texto que, híbrido entre ficção e memória, discorre sobre os acontecidos nos bares da Gávea na boemia da madrugada carioca.

*

O Carioca. HERKENHOFF, Augusto. Put your dreams away II. O Carioca, n°.4, 1997, 21.

Vocabulário controlado:

*

O Carioca. ACABOU LA TEQUILA. pra lá em tijuana. O Carioca, n°.4, 1997, 22.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Música da banda "Acabou La Tequila".

*

O Carioca. HAMBURGER, Alex. ótica literária. O Carioca, n°.4, 1997, 23.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. ASSUNÇÃO, Ademir; LEMINSKI, Paulo. . O Carioca, n°.4, 1997, 24-27.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Nome pessoal como assunto: LEMINSKI, Paulo

Notas de resumo:

Poemas inéditos de Leminski que acompanha um pequeno texto de apresentação de Ademir Assunção.

Autores Citados: OITICICA, Hélio; RIMBAUD, Arthur;

*

O Carioca. no hotel. O Carioca, n°.4, 1997, 28.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. MÔNICA. na sacada. O Carioca, n°.4, 1997, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. KEHL, Maria Rita. rua lisboa. O Carioca, n°.4, 1997, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ASCHER, Nelson. preguiça. O Carioca, n°.4, 1997, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. FERRAZ, Heitor. o quarto. O Carioca, n°.4, 1997, 29.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. BERNADELLI, Enrica; CAMPBELL, Alexandre. 1/4. O Carioca, n°.4, 1997, 30.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. MANDARO, Guilherme. . O Carioca, n°.4, 1997, 31.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. BARRETO, Paulo. . O Carioca, n°.4, 1997, 32.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. RIO, João do (Pseud. de Paulo Barreto). Visões d'ópio. O Carioca, n°.4, 1997, 33.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

Notas de resumo:

[Crônica Carioca - seção dedicada a grandes cronistas do Rio].

*

O Carioca. NADER, Carlos. estranho. O Carioca, n°.4, 1997, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. FERREIRA, Glória. insônia. O Carioca, n°.4, 1997, 35.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GOMES, Manuel. The end. O Carioca, n°.4, 1997, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. PEREIRA, Marcelo. . O Carioca, n°.4, 1997, 37.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. MEIRELLES, Ivo; VILHENA, Bernardo. o céu azul dos miseráveis.

O Carioca, n°.4, 1997, 38.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. YUKA, Marcelo. inredo. O Carioca, n°.4, 1997, 38.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ABREU, Fernanda; STEIN, Luiz. O Tiro saiu pela mulata.

O Carioca, n°.4, 1997, 39.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. PITTIGLIANI, Adriana; WELLER, André. welcome. O

Carioca, n°.4, 1997, 40.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. LOPES, Patrícia. Três garrafas de saquê. O Carioca, n°.4, 1997, 41.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. KOCH, Lucia. circuito - quarto da menina. O Carioca, n°.4, 1997, 42.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. MARA, Vivian. nenhuma história para contar. O Carioca, n°.4, 1997, 43.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. GALHARDO, João. . O Carioca, n°.4, 1997, 44.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. SALOMÃO, Waly. da amizade. O Carioca, n°.4, 1997, 45.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CUNHA, Analu. . O Carioca, n°.4, 1997, 46.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. O que é cabeça?. O Carioca, n°.4, 1997, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ZARVOS, Guilherme. Ofertório/Nacos de carne. O Carioca, n°.4, 1997, 48.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. AMARAL, Pedro. O alerquim das baquetas. O Carioca, n°.4, 1997, 49.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Cultura

Palavras-Chave: Inglaterra; Música; Rock and roll

Notas de resumo:

Artigo que reverencia a carreira do baterista Ringo Starr junto aos

Beatles.

*

O Carioca. HOMOBONO, Marco. Adjacências gritam:.. Somos o Rio de Janeiro. O Carioca, n°.4, 1997, 50.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Brasil; Memória; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Pequeno texto sobre referências da cultura e costumes carioca.

Iconografias:

Publicidade: Cybernet.

*

O Carioca. ALBUQUERQUE, Carlos. As 10 +. O Carioca, n°.4, 1997, 51.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Brasil; Música; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Lista com dez músicas, por Carlos Albuquerque.

*

O Carioca. Lorota Carioca. O Carioca, n°.4, 1997, 51.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Humor; Ironia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Piada sem autor definido.

*

O Carioca. MAGUILINHA, Fernando. Semana Sim. (ou quadrinha carioca). O Carioca, n°.4, 1997, 51.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Iconografias:

Publicidade: F3 - Studio de artes fotográficas.

*

O Carioca. CARMEN, Sandra del; DOURADO, Marcondes. bibifonia.

O Carioca, n°.4, 1997, 52.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Iconografias:

Publicidade: Graftex.

*

O Carioca. VALLADARES, Maurício. Capa. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 00.

Vocabulário controlado: CAPA

*

O Carioca. CAFI. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 1.

Vocabulário controlado: APRESENTAÇÃO

*

O Carioca. CHACAL, ; PITTIGLIANI, Adriana; VILLA-LOBOS, Fernanda; ZERBINI, Luís. Dado Villa-Lobos. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 02-07.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Nome pessoal como assunto: VILLA-LOBOS, Dado

Palavras-Chave: Memória; Música; Rio de Janeiro

Autores Citados: ABRAMO, Bia; ANTUNES, Alex; BARRÃO; BARREDO, Milton; BELÉM, Fafá de; BERRY, Chuck; BONFÁ, Luis; BRIZOLA, Leonel; BUARQUE, Chico; CASÉ, Regina; CANALE, Cristina; COSTA, Gal; DAVIDSON, Jorge; FAWCETT, Fausto; FONSECA, Cláudio; HITLER, Adolf; KUBRICK, Stanley;

L., Alvin; LAUFER, Carlos; LENNON, John; MECKLER, Sérgio; MÉDICI, Emílio Garrastazu; MILHAZES, Beatriz; MULLER, André; NEVES, Francisco; REED, Lou; RIBEIRO, Bi; RICHARD, Little; RIVELINO; ROLLING STONES, (Grupo) The; RUSSO, Renato; SANTOS, Lulu; SCANDURRA, Edgar; TITÃS, (Grupo); TOWNSEND, Pete; VALLE, Eneas; VELOSO, Caetano; VIANNA, Herbert; VILASECA, Gerardo;

*

O Carioca. MELLO, Vicente; MOURÃO, Raul. Casa/árvore/rua. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 08.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. ALVIM, Francisco. Canção para Heloísa. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 09.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema enviado a Chacal. Acompanha pequeno texto, no estilo carta, escrito por Chico Alvim.

*

O Carioca. BARRETO, Paulo; CALCANHOTO, Adriana. Pela Orla. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 10.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. A Missa do morro dos prazeres. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 11.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. BASBAUM, Ricardo. Cérebro Cremoso ao cair da tarde. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 12-13.

Vocabulário controlado: ENSAIO

Palavras-Chave: Artes plásticas; Década de 80; Memória; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Memórias de Ricardo Basbaum sobre a atividade dos artistas plásticos do Rio de Janeiro na década de 80.

Autores Citados: COSTA, André; CUNHA, Francisco Carneiro da; DACOSTA, Alexandre; DOCTORS, Marcio; LEAL, Paulo Roberto;

*

O Carioca. RUIZ, Alice. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 14.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Sequência de três poemas da poeta Alice Ruiz S.

*

O Carioca. STOCKLER, Mari. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 15.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. CHACAL, ; DIEGUES, Bel; LAUFER, Carlos; SCHETTINO, Pepê; SVARTMAN, Rosane. Rosane não para.O Carioca, n°.5, primavera 1998, 16-17.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Nome pessoal como assunto: SVARTMAN, Rosane

Palavras-Chave: Brasil; Cinema; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Entrevista com Rosane Svartman que disserta sobre suas atividades no cinema atual da época e suas memórias sobre o início de sua carreira.

Autores Citados: CAMURATTI, Carla; CARVANA, Hugo; LEMMERTZ, Júlia; PICOLLO, Ernesto.

*

O Carioca. CAVALCANTI, Péricles; WEEKS, Gabriela. Lascas Filosóficas. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 18-19.

Vocabulário controlado: ENSAIO

Palavras-Chave: Década de 90; Filosofia; Humanismo

Notas de resumo:

Oito pequenos textos sobre díspares questões filosóficas.

Autores Citados: BACH, Johann Sebastian; KANT, Immanuel; McLUHAN, Marshall; PLATÃO; SCHOPENHAUER, Arthur.

*

O Carioca. VENOSA, Angelo. . O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 20.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. SHAKESPEARE, William. Soneto 29. Trad. PIGNATARI, Décio. O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 21.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. PUNTEL, Marga. . O Carioca, n.º.5, primavera 1998, 22.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. MACHADO, Milton. Concordes/Discordes. O Carioca,

nº.5, primavera 1998, 23.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. Farofa Carioca. O Carioca, nº.5, primavera 1998, 24.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema/texto do grupo musical Farofa Carioca.

*

O Carioca. Faces do Subúrbio. O Carioca, nº.5, primavera 1998, 25.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

Notas de resumo:

Poema de Tiger, Zé Brown, Massacre e Oni.

*

O Carioca. FAWCETT, Fausto. . O Carioca, nº.5, primavera 1998, 26-27.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. CABELO; CHACAL, ; JUSTO. Boato. O Carioca, nº.5, primavera 1998, 28.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA

Palavras-Chave: Cinema; Música; Poesia

Notas de resumo:

Entrevista com o grupo chamado "Boato" que trabalham entre música, dança, artes plásticas e demais representações.

Autores Citados: ALONSO, Hélio; CAMÕES, Luiz Vaz de; CHACRINHA; DADO; DOLABELA, Adriana; DANTAS, Rodolfo;

LEMINSKI, Paulo; MATOS, Gregório de; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; LUIS, Pedro; MELAMED, Michel; OMAR, Arthur; SEIXAS, Raul.

*

O Carioca. SENISE, Daniel. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 30.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. FELIX, Nelson. Lajes. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 31.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. BRITTO, Paulo Henrique; FREITAS, Célia.

Biodiversidade. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 32-33.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. AUGUSTO, Eudoro. Martha. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. GUIMARÃES, Júlio Castañon. Exercício de Desenho. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. SANTOS, Ronaldo. ?. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. TAMM, Carlos. Para quem vem. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MORICONI, Italo. Noturno. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 34.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MEDEIROS, Fernanda. Poesia 70 e Poesia 90. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 35.

Vocabulário controlado: ENSAIO - Literatura

Palavras-Chave: Década de 70; Poesia marginal; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Artigo sobre a geração vanguardista carioca de 70 que é comparada à geração que estava sendo desenvolvida na década de 90 através de publicações da editora carioca Sette Letras.

Autores Citados: ALVIM, Francisco; AMARAL, Pedro; AZEVEDO, Carlito; CACASO, (Pseud. de Antonio Carlos de Brito); CESAR, Ana Cristina; CHACAL, ; FONTES, Luís Olavo; KOGUT, Vivien; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; LEMINSKI, Paulo; MELIM, Angela; MENEZES, Lu; MELO NETO, João Cabral de; MORICONI, Italo; PINTO, Claudia Roquette; SALOMÃO, Waly; TAMM, Carlos; TORQUATO NETO.

*

O Carioca. CAIAFA, Janice. Está na hora da onça beber água. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. VILAR, Bluma W.. Nomes. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MENEZES, Lu. O Sol não é uma estrela. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. PINTO, Claudia Roquette. últimas flores. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 36.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. FREITAS FILHO, Armando; PINTO, Claudia Roquette. Claudia Roquete Pinto entrevista Armando Freitas Filho. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 37.

Vocabulário controlado: ENTREVISTA - Literatura

Nome pessoal como assunto: FREITAS FILHO, Armando

Palavras-Chave: Estrutura; Literatura; Livros; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Entrevista com Armando Freitas Filho que foca nas questões da relação escritor-leitor, na forma como vê João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade.

Autores Citados: ANDRADE, Carlos Drummond de; BAUDELAIRE, Charles; MELO NETO, João Cabral de; SANTIAGO, Silviano.

*

O Carioca. LUIS, Pedro. Virtualidade Real. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 38.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. ULTRAMEN. Renegados Super-Heróis. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 39.

Vocabulário controlado: FICÇÃO

*

O Carioca. OLIVEIRA, Edmar. Espaço Aberto ao Tempo. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 40.

Vocabulário controlado: ENSAIO

Palavras-Chave: Memória; Psicoterapia; Teatro

Notas de resumo:

Espaço Aberto ao Tempo é um projeto que visa o tratamento de pacientes no centro Psiquiátrico Pedro II através de atividades grupais, de diferentes tipos de linguagens.

Autores Citados: VALENÇA, André; WANDERLEY, Lula;

*

O Carioca. GONÇALVES, Regis; VALENÇA, André. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 41.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. CORONA, Ricardo. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 42.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MENDONÇA, Maurício Arruda. Pó&Cia. O Carioca, n°.5,

primavera 1998, 42.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MARQUES, Fabrício. Encantamento pelo samba. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 43.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. 30 anos sem guerrilha. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 43.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. TIGE, Fernando. O Carioca. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 44.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. GABRIEL, Alexandre. . O Carioca, n°.5, primavera 1998, 45.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. FARIA, Flávia; NUNES, Israel. Diplodocus. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 46.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. NATUREZA, Sérgio; PITTIGLIANI, Adriana. Caracane. [valsa de uma cidade]. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 47.

Vocabulário controlado: POEMA(S)

*

O Carioca. MARINHO, Ana Luísa. . O Carioca, nº.5, primavera 1998, 48.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

*

O Carioca. ANDRADE, Oswald de; BARBOSA, Orestes; CHACAL, . bangalafumenga. O Carioca, nº.5, primavera

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Carnaval; Música; Poesia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Texto sobre o grupo carnavalesco Bangalafumenga. Acompanha poema de Chacal e Foto com verso de Oswald de Andrade.

Autores Citados: ABREU, Fernanda; LENINE; LUIS, Pedro; SUZANO, Marco;

*

O Carioca. BOY, Johnny. Quinta dos Infernos. O Carioca, nº.5, primavera 1998, 50.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Música; Poesia; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Sobre as noites de quinta-feira que aconteciam na boate "Black Out" do Rio de Janeiro, com a presença de poetas, dj's e músicos.

Autores Citados: BRAUN, Cris; CHACAL, ; FAWCETT, Fausto; GABRIELA, DJ; LAUFER, Carlos; LESSA, Mimi; PLATÃO, Tony; ROCHA, Otávio; SCHUBERT, Tônia; WAGNER, Marcus.

*

O Carioca. cê pobre é legal. O Carioca, nº.5, primavera 1998, 50.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Cidade; Década de 90; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Texto que define o "ser pobre". Escrito pelo motoboy da revista O Carioca baseado no texto publicado pela revista de número 2, por Mathilda Kóvak.

*

O Carioca. Laje. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 51.

Vocabulário controlado: VARIEDADES

Palavras-Chave: Arte; Artes plásticas; Rio de Janeiro

Notas de resumo:

Anúncio que revela o até então novo espaço para exposições na cidade do Rio de Janeiro.

*

O Carioca. GROISMAN, Michel. Octopus. O Carioca, n°.5, primavera 1998, 51-53.

Vocabulário controlado: ARTES PLÁSTICAS

Iconografias:

Publicidade: Tai Chi Chuan

Publicidade: Mobi Dick video-criação

Publicidade: F3 - Studio de Artes Fotográficas

Publicidade: Zinemutante2 - Encontro das culturas independentes

Publicidade: Madina fotolito digital

Publicidade: www.ocarioca.com.br

APÊNDICE B – Entrevistas e Depoimentos

CONVERSA COM CHACAL⁸⁰

Sobre a antologia de Heloísa Buarque de Hollanda:

A antologia não explicou bem o que era a poesia marginal e nem o porquê e o propósito da existência da antologia.

A ligação que Chacal tinha com os outros 25 poetas "marginais" se dava muito pela própria poesia, em seus desdobramentos poéticos e não no convívio, diferentemente dos poetas que participavam do grupo Nuvem Cigana que conviviam diariamente, eram amigos e tinham interesses afins.

A ligação com Wally Sailormoon e Torquato Neto era pequena visto que eles eram de outra geração, participantes ativos do tropicalismo.

Para Chacal, a poesia "marginal" foi, na literatura, o "movimento" [e Chacal utiliza este termo] menos explicado e menos definido pela crítica e pelos poetas. O "movimento" se define muito mais pelo que ele não é, do que pelo que ele é. Não é concretismo, não é parnasianismo, não é romantismo e se aproxima mais do modernismo.

Realça que a poesia "marginal" tinha uma proximidade com a cultura pop, com o "ser" descartável, com a contracultura e a postura dos beats, principalmente Allen Ginsberg o qual assistiu a uma performance em Londres. É importante ressaltar que, para Chacal, essa postura não pertencia a todos os poetas ditos marginais [por Heloísa], mas sempre se refere aos marginais falando do grupo do qual participava, o Nuvem Cigana.

Os poetas do Nuvem Cigana eram realmente os poetas "marginais" desde a produção até a distribuição de seus poemas, diferentemente de

⁸⁰ Esta conversa aconteceu no Espaço Sérgio Porto, antes de uma sessão do CEP 20.000, no dia 27 de agosto de 2009. A conversa estava marcada informalmente, não era para ser uma entrevista formal. Enquanto Chacal ia me apresentando o Espaço do CEP, fui colocando algumas questões pertinentes ao meu projeto de mestrado na época.

Ana Cristina, Cacaso e Geraldo que eram acadêmicos. [Cita os poetas da antologia que foram alunos de Cacaso]

Fala que a tese de doutorado de Fernanda Medeiros foi o trabalho que melhor soube retratar a sua poesia e as experimentações poéticas do grupo Nuvem Cigana.

O grupo Nuvem Cigana era mais poesia, menos música e nada de teatro. No máximo o que tinha era "um violãozinho".

O CEP 20.000 começou com a proposta de se fazer oficinas poéticas, mas a prefeitura [quem financia o projeto] não aprovou o projeto inicial [segundo Chacal porque o projeto geral da prefeitura não incentiva a capacitação] e então houve a ideia de fazer uma experimentação poética na qual se fizessem apresentações musicais, poéticas e teatrais.

Chacal revela que quando alguns funcionários da prefeitura foram a uma apresentação do CEP, eles ficaram muito assustados por assistir a apresentações com muito barulho, muito rock, e alguma experimentação lisérgica, não liberando mais verba. Porém, ao mesmo tempo, a prefeitura não pode acabar com o projeto pois, segundo Chacal, tem dado muito certo e é um sucesso de público e crítica.

Chacal sobrevive do dinheiro do CEP, mas também faz palestras e oficinas poéticas Brasil afora. Segundo Chacal, suas oficinas são curtas – de no máximo dois dias - e nelas ele dá uma palestra sobre "ser poeta", sua trajetória, sua experiência, sua vivência e tenta passar isso aos seus ouvintes.

Revela com graça a surpresa de seus alunos ao verem um poeta vivo. Um poeta sobrevivente, que não está legado ao mito do poeta morto ou suicida.

CEP 19 ANOS⁸¹

⁸¹ Texto integral - incluído o layout - retirado do *blog* de Chacal *Chacalog.zip.net*, sob o título de *CEP 19 ANOS / NA CONTRAMÃO DO DESACONTECIMENTO / SOB O OLHAR CÚMPLICE DO CARLUXO CARA FEIA*. O texto refere-se ao CEP 20.000 que aconteceu em agosto de

O CEP fez 19 anos na quinta passada. Não foi aquela hecatombe de público que comparecia ao Sérgio Porto nos anos 90. Mas, para quem estava indo pela primeira vez, decerto saiu estarrecido. O espaço é muito bom e confortável. Cervejinha acessível. E a programação é um chá. Esse ano tivemos a surpresa agradabilíssima de Augusto Madeira, que falou versos próprios e alheios. Falou que apesar de ir pouco ao CEP, fica muito feliz de saber que ele está lá. Acho que esse é um sentimento generalizado. A cidade, ao menos suas cabeças mais felizes, parece que pensa assim. Sair à noite para ir a algum evento é que são elas. Culpa do CEP ? Não muita. A noite do Rio em particular e do país como um todo, virou uma ficção. Só essas intrépidas velhinhas das vans, esas abnegadas, que desprezam a novela, a violência das ruas e o toque de recolher que espanta a boemia. Triste país, hediondo planeta, onde a produção, o trabalho, o emprego tem que ser preservados a qualquer custo. Adeus Boemia. Mas o CEP resiste. E lá estavam os guerreiros: Pedro Lage que disparou um poema belíssimo, uma cantiga de escárnio. Alberto Pucheu fez a sala ir ao delírio, com seus jabs e uppercuts, um direto no queixo da letargia. Éber é a quintessência do nada. Tirou seus verbetes esporrantes, suas pílulas do riso da algibeira de uma caixa da sapato. Piriquitinho da sorte. É um deus. As Doidivinas não tem pra ninguém. São musas, entidades supremas. Cantem o que cantarem, eu despenco e saio dançando. Tavinho Paes anunciou alguns megainventos mas fez foi falar um poema em homenagem. Tavinho Gracias aos Céus devia ser tombado. Um herói do lumpesinato poético dessa cidade. Juju Hollando mandou um texto certo em homenagem ao CEP. Outra dama das noites exíguas da antiga maravilha de cidade. Os 7Novos continuam imbatíveis. Mandam vídeos estapafúrdios sobre a vida e a morte de Michael Jack. Depois andam pra trás e cospem pra cima. Augusto imitando Steve Wonder é o que há. Grato muito a Mariano e Domingos, parceiros de sempre, que vestem a camisa e se divertem muito. Tivemos o lançamento do livro de contos do Clube da Leitura do sebo Baratos da Ribeira. Foi pura efeméride. Um rinha de galos de gala. Maurício Gouveia, qual um chacrinha ilustrado, botou suas fichas na mesa. Carmen Molinari, que estréia como contista no pequeno compêndio, estava imbatível. E o Ribas ? Um Sinatra, uma Clementina. E teve mais muito mais. Um gringo carioca, Marco, que ficou vidrado com a cena. O Ricardo Rodrigues, um ceguinho elegante. O Pedro

Henrique que invadiu com agilidade. A Renata e sua mãe que vieram de Floripa para conhecer e saíram felizes. Eram elas, o público.

Enfim, mais um CEP. Dezenove anos de insubordinação. Carregando nas costas o peso pesado da instituição, da burocracia, esgrimando com brigas internas. Assim caminha o Centro de Experimentação Poética. Até quando ? Se Deus quiser, pelo menos, até chegar aos vinte anos. São Paulo já se movimentava para comemorar. Vamos a ver.

MESA REDONDA: POESIA MARGINAL E DE PERIFERIA.⁸²

Depoimento de Chacal sobre poesia marginal e suas obras

Tropicalismo:

Foi de suma importância para poesia que estava sendo produzida na época, por trazer um novo modelo de estética e de escrever poesia.

Viagem a Londres:

Depois de sua primeira publicação, em 71, Chacal foi para a cidade de Londres para ter contato com o mundo underground/contracultural da época – sexo & drogas & rock’n’roll – aonde conheceu em um recital de poesias Allen Ginsberg, em uma performance diferenciada das demais; expressão corporal e verbal dentro da performance da poesia, musicalidade, roupas hippie e barba e cabelo comprido.

Tradição Literária:

Chacal afirma que não tinha muito *background knowledge* sobre poetas canônicos brasileiros e que não se interessava pela poesia distanciada da fala, a poesia "difícil" que era aprendida na escola.

Poesia marginal:

A aceitação do termo "marginal" por parte dos poetas existiu para que não houvesse um esquecimento por parte da crítica, do mercado editorial e até acadêmico.

⁸² Este evento aconteceu no dia 24 de abril de 2009 – sexta, às 20 horas no teatro/auditório do SESC Prainha na cidade de Florianópolis, com a participação de Chacal (RJ), Sérgio Vaz e Cooperifá (SP), Kim Isaac (SC) e Demétrio Panarotto (SC).

Fracasso em Florianópolis:

Após uma tentativa de lançamento formal de um de seus livros, Chacal e o grupo Nuvem Cigana mal venderam e tiveram de repensar o modo de lançar livros de acordo com o modo "marginal".

Mercado editorial:

O início se deu com a publicação em mimeógrafo – o que incentivou o termo "marginal" desta poesia. Porém *Belvedere* [sua antologia lançada em 2007], foi lançada por uma grande editora, a CosacNaify em conjunto com a editora 7Letras. Chacal diz que é mais uma questão de divulgar o trabalho feito ao longo de 30 anos e de possibilitar um maior acesso à sua obra, já que ser lançado por uma grande editora, facilita a venda de seu livro para livrarias e bibliotecas. Porém em relação à crítica, Chacal disse que esperava mais após o lançamento do livro, e que não teve muito espaço.

Belvedere:

“O primeiro livro que, finalmente, fica em pé e se sustenta.”

ANEXO – Material de periódicos em fotografia

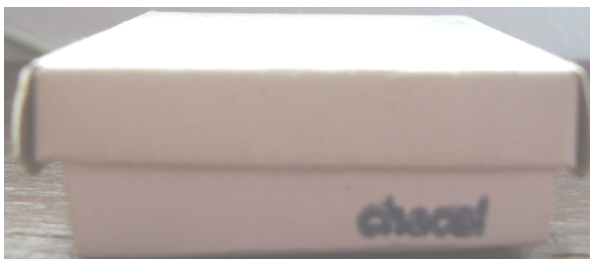


Fig.21: Parte externa de "Não me desaponte" (caixa de largura 4cm x 4cm; altura 1,5cm). Fonte: Acervo pessoal.



Fig. 22: Parte interna da caixa e da tampa de "Não me desaponte". Fonte: Acervo pessoal.



Fig.23: Frente de *vida* (livrinho de 3,5cm x 3,5cm). Fonte: Acervo pessoal.



Fig.24: Páginas de *vida*. Fonte: Acervo pessoal.

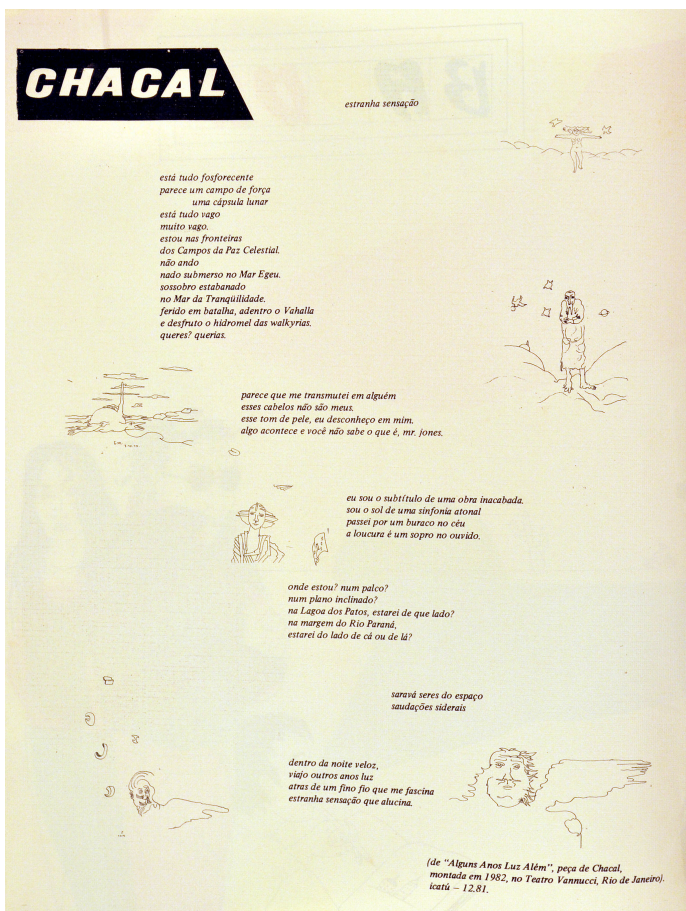


Fig.25: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Bando*, 1983, (contra-cap).
Fonte: Acervo "Imprensa Alternativa", AGCRJ.

POETA
MAEDA
ARTES
MANHA
SDARM
ASDHO
JEDHA
MAMHA
(tor-
neto)

ARTIMANHA: MANHA Y ARTE

Artimanha se faz na rua, mais precisamente, no meio dela.

32 Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais — e mais que tudo — tudo aquilo. QUAL o nome da criança — mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé — qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro sentido Artimanhas.

Foi vista pela primeira vez em Ipanema (o que fará muitos pensarem que se trata de mais um oba-oba), por uma pequena manada. Foi vista pela primeira vez na Livraria Muro, na Praça General Osório (o que fará com que pensem se tratar de mais uma parada) em outubro de 75. Mal-organizada pra ser uma mostra de várias alas, intercaladas num mesmo dia, da nossa vida fantástico-cultural, Artimanhas nasceu ouriçando, ou melhor, ouridando. A bateria, talvez ressentida pela ausência de seu diretor, Dr. Beltrão, atravessou. A harmonia espatifou. O birright, vício dos astros, das ostras e dos bêbados, foi acusado por uns e outros. Pausa. A falta de uma linha mestra, por onde a recém nascida Artimanhas pudesse engatilhar, gerou, no último dia de função, um clima de porrada que por pouco não virou de sangue minha camisa suada. O barco correu como quis. Até bomba explodiu (manifesto ala apocalíptico), interferindo na apresentação da ala melodia. Problemas gástricos, naturais nas crianças. Pausa. Criou-se um clima altamente Altamont, inflamável, digno de um capeta. Pausa. Num lugar onde não há lugar para expor idéias e trabalhos quando aparece uma chance, a mocidade se excita em excesso: moral da história.

Em uma semana foi armada Artimanhas II. Foi armada especialmente para apresentar o Almanaque Siotônico Vitalidade é sociedade da cidade. Foi no MAM? Foi. Dia 11 de janeiro de 76. Foi espetacular? Foi. Trabalho que reuniu entre poetas, músicos, atores, artistas plásticos, técnicos de som e luz e outras pessoas sem especificações que chamaria de artimanhosas e manhosos.

Foi uma grande festa na Sala Corpo Som do Museu, mesclando encenações com o camélé vendendo o almanaque que foge do rapa com a apresentação para todo o Brasil via Embratel d'As Escrotas com o assalto e posterior assassinato do assaltante pelo carrasco, cena que causou a invasão do palco por parte de alguns caras da platéia (?) que caíram de pau em cima do carrasco (prá ver a quantas anda o ódio à repressão policial). Entre essas cenas entrava música para a mocidade dançar e a mocidade dançou cantou jogou (capoeira) participando (em Artimanhas só não participa quem não quiser ou puder, ninguém vai te dar um soco no nariz pra você entrar na roda, se bem que tudo pode acontecer) feliz da folia. Dessa vez uma malha seguiu a função. Os preparativos feitos com antecedência, a sequência bem amarrada permitiu que o barco, mesmo com a intervenção de ventos variáveis, chegasse ao porto desejado. Artimanhas II terminou com a bateria do Bloco Carnavalesco L'êro Musical Euterpe Charme da SIM-patia zumbumbando até a saída do MAM, e lá levando seus sambas até o sol raiar, sob o olhar confuso dos cães policiais.

Artimanha se faz com artifício e artimanha
artefato plástico

pernas palcos e vedetes
chicletes chacretes
folia
artimanha é comício na cinelândia na central
é perigoso/símio
é o início do fim de tudo
é o nada incrementado
é um bolo confeitado
enfiteçado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,
é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir
o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível
sabe que é preciso ocupar espaço
sabe que é preciso gastar munição
sabe que torquatro é oitro como biscoito torto
ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS.

ARTIMANHA : ARDIL, ARTIFÍCIO, ASTÚCIA

Chacal

DIÁRIO MAM 20h

SALA CORPO E SOM
ALMANAQUE VITALIDADE: LANÇAMENTO COM ARTIMANHAS

UM ACONTECIMENTO VITAL NÃO PERCA

PRODUÇÃO NUVEM CIGANA



A VENDA NA MÃO DA RAPAZIADA, LIVRARIAS MURO, FOLHETIM E MAM

ALMANAQUE



Fig.26: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Malasartes*, set. 1976, p.32.
Fonte: Acervo "Imprensa Alternativa", AGCRJ.

DOIS PONTO TRÊS LISBOA

TÔ SEM IDEIA. SEM VONTADE DESCREVER.
 DE NADA. NÃO TENHO A MÍNIMA IDEIA DO QUE
 VIRÁ EM SEQUIDA. PREGUIÇA É MEU SOBRENOME.
 ANDO TÃO FEIO. TÃO SEM ASSUNTO. ME ASSUSTO
 NINGUÉM MAIS HÁ EM MINHA VOLTA. TÔ CAN-
 SADO DA MINHA COMPANHIA. SÓ FALO BES-
 TEIRA. ME HORRORIZO.
 O DIA É DOS PASSARINHOS E A NOITE DOS
 ÔMI NA CAPITAL DE JANEIRO.
 PRECISO EXERCITAR A PENA. SE ELA SE
 MOVE QUE SEJA NA MINHA MÃO. TRÊMULO
 E BOLORENTO. MESMO QUE SEJA PRA SER
 MAIS UM PAPEL SUJO. SE ISSO FOSSE
 UMA FOLHA EM BRANCO. VOCÊ PODIA DESE-
 NHAIR OU DESCANSAR A VISTA OU ESCREVER
 UM BILHETE PRA' TUA MÃE MAS EU PASSEI
 PRIMEIRO E SE VOCÊ NÃO SE IMPORTAR
 RABISQUE POR CIMA. POR MIM TANTO FAZ.
 ACHO ATÉ QUE VOU TOMAR UM BAGAÇO E
 VER NO QUE DÁ. MATAR O TEMPO PRA'
 NÃO SE MATAR ÉSSO É O MEU NOME. FIQUEI
 NOS QUARTOS DESSA CASA O DIA TODO OUVINDO
 BOA MÚSICA E LENDO RGUSTAS RUINS OU BOAS →
 → SEI LÁ.

BOA NOITE. TALVEZ ALGUEM CURTA.
 CAGO. MUITO EMBORA TUDO QUE MAIS
 QUERO NESTA PORCA VIDA É TE BOTAR FELIZ
 BAGAÇO BASTA O MEU É O DA UVA.

Chacal
 Lisboa 73

Fig.27: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Polem*, 1974, p.24. Fonte: Acervo "Imprensa Alternativa", AGCRJ.



Fig.28: Fotocópia da apresentação da entrevista com colaboração de poemas na revista *Coyote*, 2006, p.22-23. Fotografia de Chacal por Oscar Ramos (Londres, 1973). Fonte: Acervo NELIC.

SETE PROVAS E NENHUM CRIME

Havia a mancha de sangue no jaleco
 E nenhum corpo
 Havia o olhar rútilo, o rosto crispado
 E nenhum motivo
 Havia o cheiro impregnado no copo
 E nenhuma digital
 Havia o vírus, o bilhete, a arma branca
 E nenhum assassinato
 Havia em vão a confissão
 E nenhum ilícito
 Havia a cadeira de rodas vazia
 E nenhum suspeito
 Havia um gato emborcado no aquário
 E peixe nenhum

[INÉDITO]

ONDE O SENTIDO

onde o sentido está contido?
 contigo? comigo?
 onde andará o sentido?
 sentado à beira do abismo?
 abismado com tanto cinismo?
 onde andará o sentido?
 sentado no cais a ver navios?
 no meio do mar à deriva?
 onde o sentido se esquivava?

[INÉDITO]

VIROU PRE

EU E ELA

eu e ela ela e eu eu e ela ela e eu
 ela entre alcaóides eu a mando da heroína
 dia sim, brown sugar na veia
 dia não, grande serrão: veredas

eu e ela ela e eu eu e ela ela e eu
 eu e ela e um camarada;
 a primeira dose
 ela eu o camarada mais 3 junkies
 e um cachorro descalço:
 a overdose

eu levanto... paro... mudar o disco...
 o ar vai... se apagando... apaga ...

*here i lie
 in my hospital bed
 tell me sister morphine
 when are you
 coming round again*

eu e ela ela e eu eu e ela ela e eu
 pressão baixa. cold. too cold.
 caras sem rosto querem saber da droga
 eu negando, neguinho internando
 eu numa enfermaria com 5 casos terminais
 num hospital de fulhan

*what am i doing
 in this place
 why does the doctor
 have no face*

eu e ela ela e eu eu e ela ela e eu
 o doutor aplica o sermão
 eu fujo do hospital
 eu compro flores
 na clara manhã do dia seguinte

eu e ela ela e eu eu e ela ela e eu
 sexo drogas e rock and roll

[Versão inédita do poema "Jimi e Jane", publicado em *A vida é curta pra ser pequena* (2002). Em itálico, trechos de "Sister Morphine", dos Rolling Stones. Londres 73.]

Fig.29: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Coyote*, 2006, p.25. Fonte: Acervo NELIC.

SÓTÃO

o sótão ficava entre o céu e o inferno,
uma escada nos ligava ao banheiro e ao mundo,
degraus silenciosos,
o telhado mostrava seus segredos
de um buraco eterno no teto,
um armário com todos os livros/chaves
guardava cumplicidade e cupins ruminados,
os filhos malditos disfarçavam en/cruzilhadas
bem queimadinhos,
o sol amanhecia esperanças
amarelas e vermelhas nas janelas antigas,
e a vida foi vivida como manda o figurino.

[de MUITO PRAZER, RICARDO, 1971]

COMO É BOM SER UM CAMALEÃO

quando o sol está muito forte,
como é bom ser um camaleão,
e ficar em cima de uma pedra espiando o mundo,
se sinto fome, pego um inseto qualquer
com minha língua comprida,
se o inimigo espreita, me finjo de pedra
verde, cinza ou marrom,
e quando de tadinha o sol esfria,
dou um rolê por aí.

[de MUITO PRAZER, RICARDO, 1971]

FOTOGRAFIA ARQUIVO PESSOAL



PAPO DE ÍNDIO

veio uns ômi di saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui si chamava açuri
aí eles falarum e nós fechamu a cara
depois eles arreperitirum e nós fechamu o corpo
aí eles insistirum e nós comemu eles.

[de MUITO PRAZER, RICARDO, 1971]

ALGUNS ANOS LUZ ALÉM

por falar nisso, onde estávamos mesmo naquela última dose de cianureto? parecia uma festa. você dançava como uma ninfa. o puro ciclópico era apenas um mito no seu calendário. brisa, brisa, brisa, onde estávamos mesmo naquela última dose de cianureto?

mercúrio, você precisa de fôsforo, desdaquela coxinha de amnésia, você nunca mais bailou belo como quem laila. já vos viste menos triste. um dia na aurora boreal, era mais um primitivo boçal, um peru na roda, um bandoleiro do além. eu que sempre te amei. mesmo em mingus, você me flambou o coração. você é ridículo como um esquilo esqualido. às vezes, digo. às vezes você é brilhante. mercúrio, passa seu cromo em mim !

brisa, como posso falar sério com você? você só me fala asneiras, besteiras, bobagens, letras de samba usado. assim não dá. precisamos nos envolver com o tredo do espetáculo. o público quer ação, coração.

espere mercúrio, onde estávamos mesmo naquela última dose de cianureto? estávamos em plenos corredores da quinta auditoria. você se encaminhava para a sala do júri. ia ser declarado culpado do crime de estupro. sim, você era o esturprador de boston. alguns policiais cheiravam suas mãos à procura de indícios que o incriminassem mais ainda. o juiz o recebeu. você de casaco de couro. foram uns quinze minutos a cerimônia. no fim só lhe restava sair do país. tudo são cenas de cinema. jornais da tela. bolas mercúrio, onde estávamos mesmo naquela última dose de cianureto?

ora brisa, por que será que as frases bailam em meus ouvidos como se fossem vento? isso me atormenta. me sinto no meio de uma borrasca numa lasca de cipreste. minha orelha dói. em vão. as proparóxitonas principalmente, me arrasam. uma vez eu estava viajando e entrei no bar paris, perto da montenegro, na parajá. bebia uma cerveja para dominar a onda que era de rara frequência. tudo bulia aos sentidos. parou um camburão na porta. me pediram os documentos. tinha apenas um babilaque frio sem retrato falado. estava tirando o passaporte para o lado de lá. aí na quinta auditoria onde estávamos mesmo naquela última dose de cianureto?

[de LETRA ELÉTRICA, 1994]

Fig.30: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Coyote*, 2006, p.29. Fonte: Acervo NELIC.

LÚCIFER

— lúçifer! lúçifer! retornai de onde vos exilaste diante da hipocrisia dos homens. vinde lá das entranhas das trevas nos dar tua luz, encarnada luz, único farol possível no meio do desassossego.

lúçifer! lúçifer! retornai! acordo no meio da noite com o nome do príncipe das trevas ecoando. vejo uma luz que vem como uma golfada vermelha de dentro do tenebrão para dar direção a minhas imagens pánicas. perdido no lusco-fusco, essa íntima aurora boreal clareia meus passos nesse labirinto. em toda baía, meu barco baila bêbado e a grande lua com seus reflexos prismáticos me desorienta dezoito pressentimentos. fujo de um, atravessando o charco em desespero para mentiras em outro, sibila tenebrosa, movediço pântano que me quer devorar com suas garras crustáceas. aí de dentro de mim, do fundo da noite eterna, um único grito brota

— lúçifer!

então uma onda de fogo e luz me aquece e ilumina e o louco lago se rasga. do seu leito seco, nasce um olho aceso que sabe onde pisar. sim, senhor das trevas, agora acredito na força das imagens primordiais. sim, pastor da noite, tenho fé nas vozes que emergem das minhas vísceras. sim, mestre ctônico, agora olho as serpentes, os cães, os gatos, com o olhar numinoso de quem vê os encaminhadores. e todos rendem homenagem à luz que vem de onde não se vê, ao calor que brota das águas geladas. e todos tecem loas ao lendário andarião vagabundo que crepita em toda lenha e repercute carnaval.

— lúçifer, senhor dos caminhos! iluminai nossas veredas. desencadeai a ígnea tempestade para que o mais humano entre os deuses, o mais santo entre os mortais, possa de novo caminhar à luz do dia, com seus chifres, cetro e rabo. lúçifer! lúçifer! imperai!

[de LETRA ELÉTRICA, 1994]

ESPERE BABY NÃO DESESPERE

espere baby não desespere
não me venha com propostas tão fora de propósito
não acene com planos mirabolantes mas tão distantes

espere baby não desespere
vamos tomar mais um e falar sobre os mistérios da lua
vaga
dylan na vitrola dedo nas teclas
canto invento enquanto o vento marasma

espere baby não desespere
temos um quarto uma eletrola uma cartola
vamos puxar um coelho um baralho
e um castelo de cartas
vamos viver o tempo esquecido do mago merlin
vamos montar o espelho partido da vida como ela é

espere baby não desespere
a lagoa há de secar
e nós não ficaremos mais a ver navios
e nós não ficaremos mais a roer o fio da vida
e nós não ficaremos mais a temer a asa negra do fim

espere baby não desespere
porque nesse dia soprará o vento da ventura
porque nesse dia chegará a roda da fortuna
porque nesse dia se ouvirá o canto do amor
e meu dedo não mais ferirá o silêncio da noite
com estampidos perdidos

[de AMÉRICA, 1975]

Fig.31: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Coyote*, 2006, p.30. Fonte: Acervo NELIC.

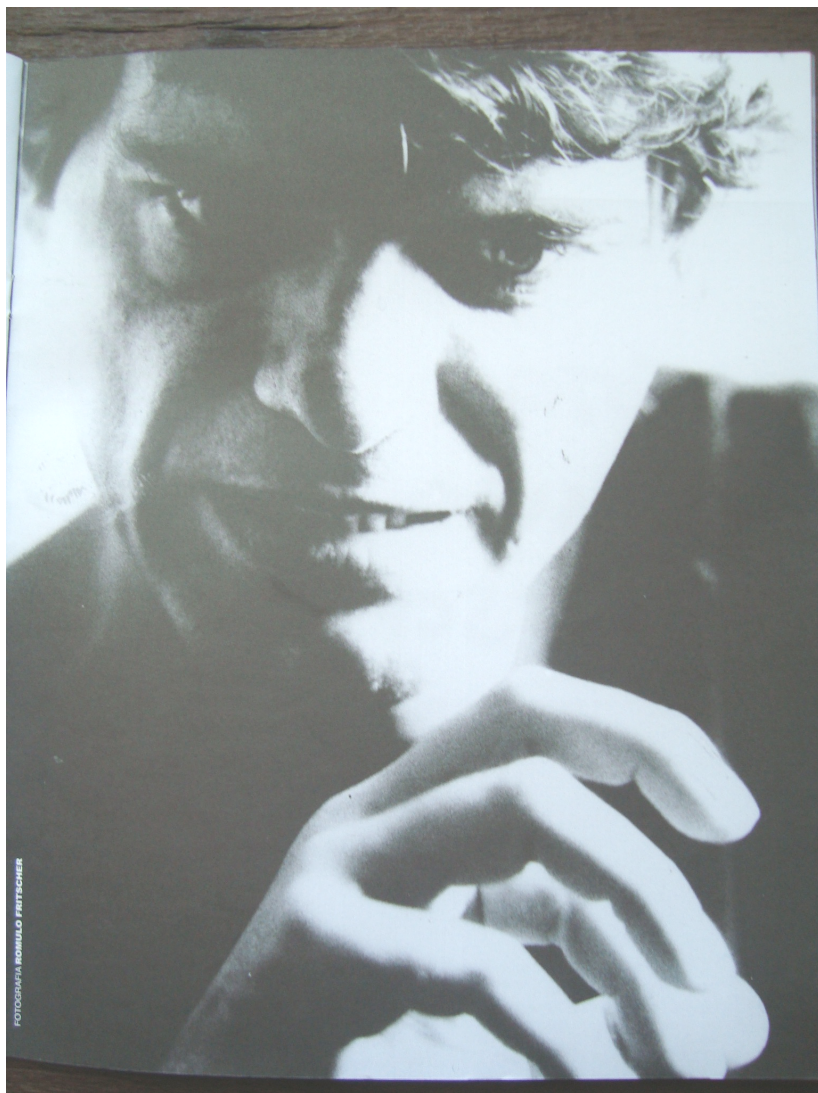


Fig.32: Fotocópia da fotografia de Chacal, por Romulo Fritscher, publicada na revista *Coyote*, 2006, p.31. Fonte: Acervo NELIC.



Fig.33: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.78. Fonte: Acervo NELIC.

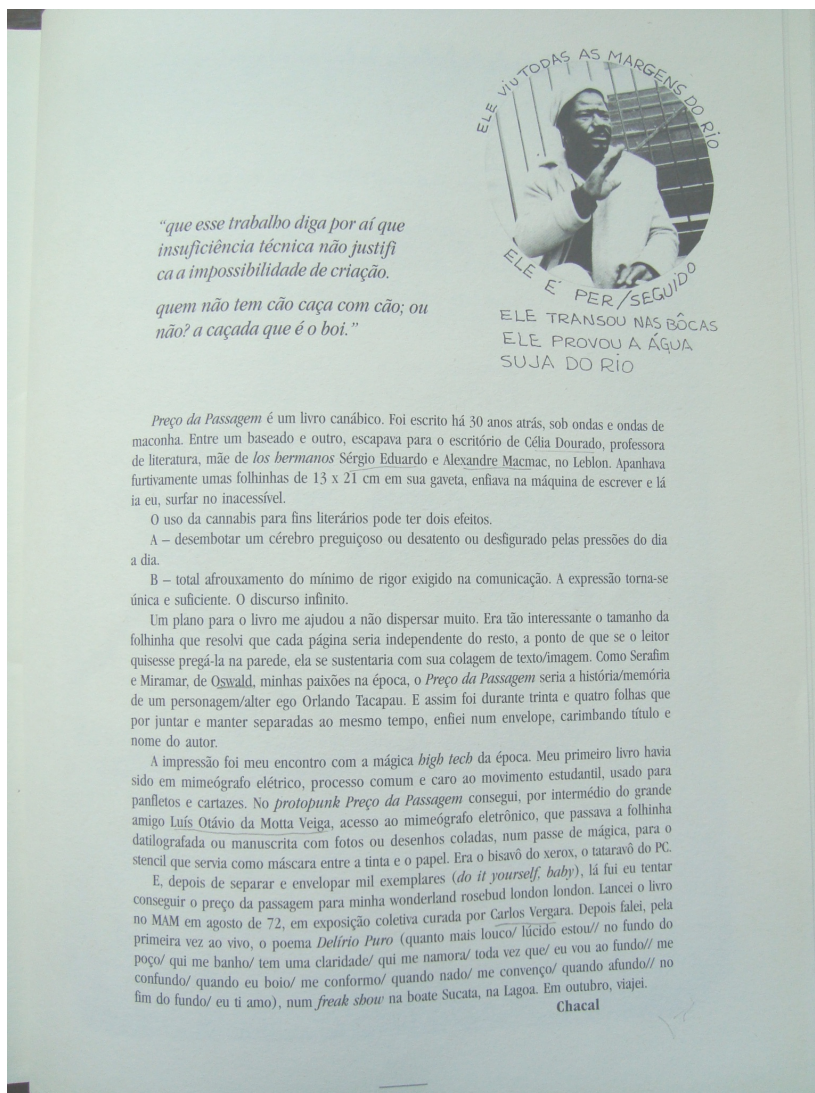


Fig.34: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.79. Fonte: Acervo NELIC.

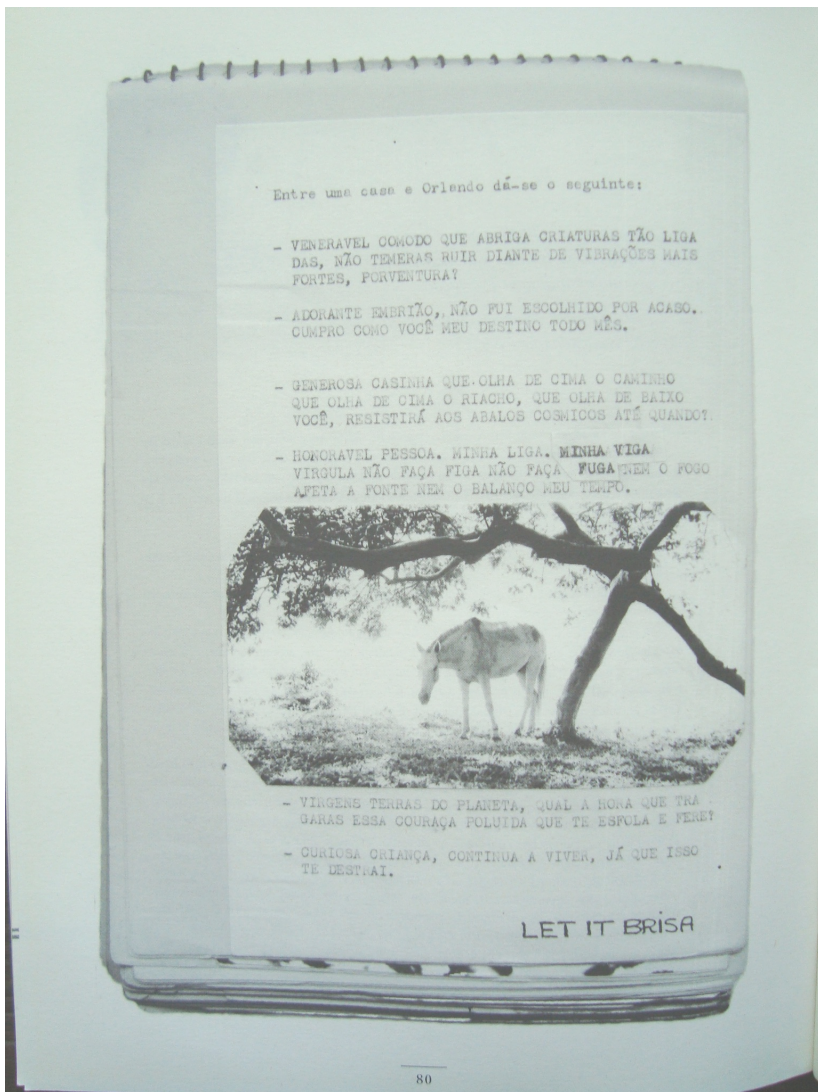


Fig.35: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.80. Fonte: Acervo NELIC.

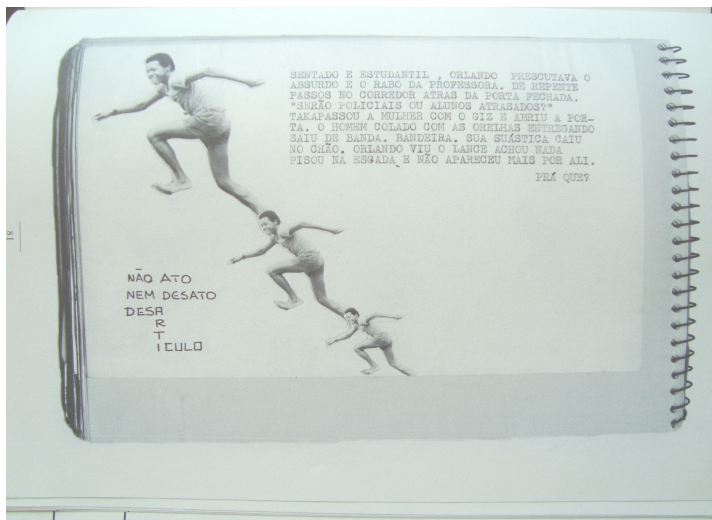


Fig.36: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.81. Fonte: Acervo NELIC.

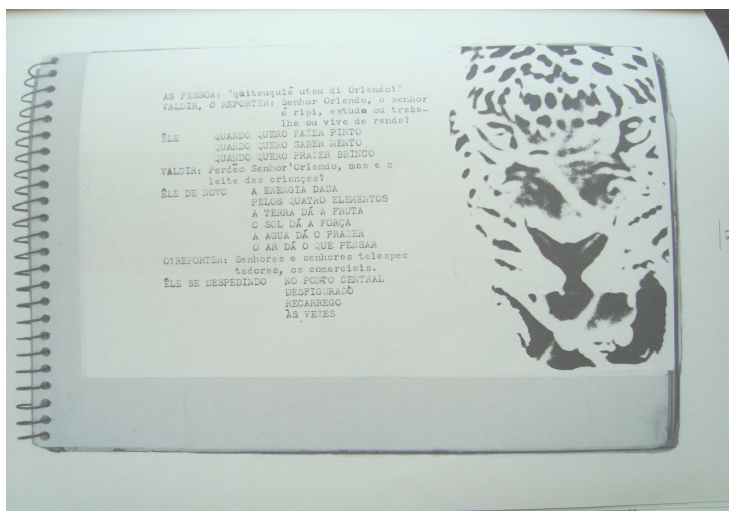


Fig.37: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.82. Fonte: Acervo NELIC.

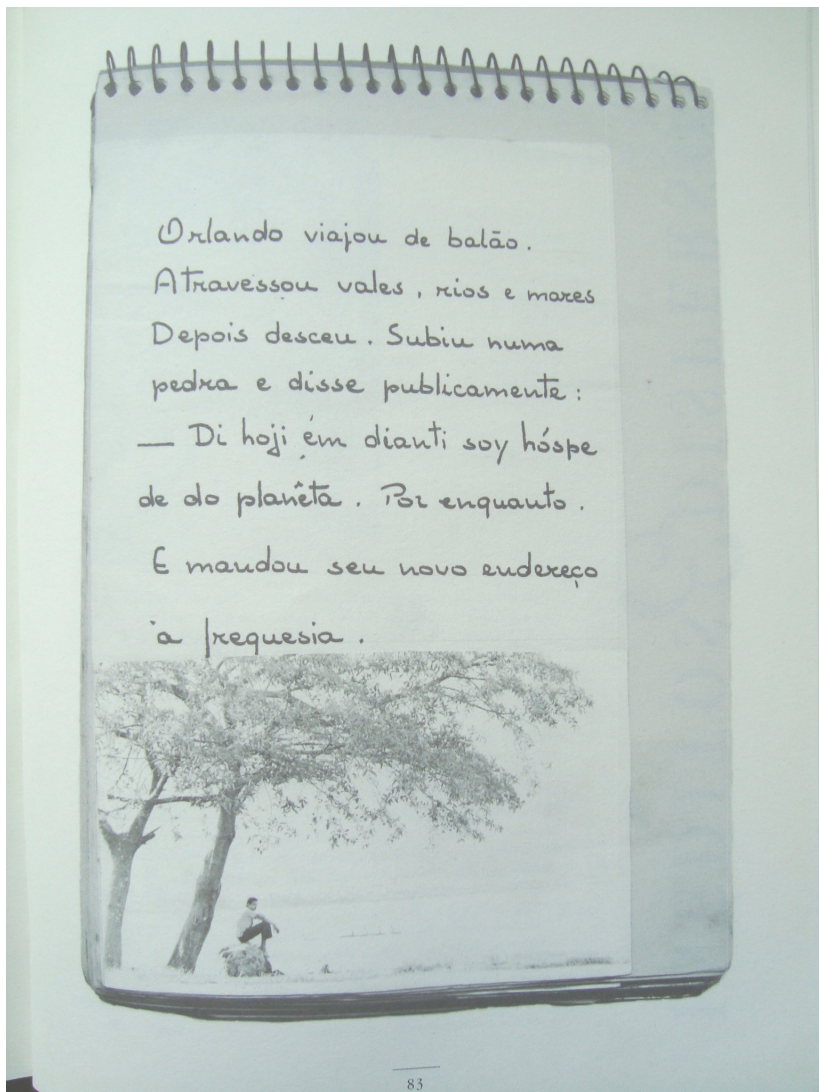


Fig.38: Fotocópia da colaboração de Chacal na revista *Azougue*, 2003, p.83. Fonte: Acervo NELIC.

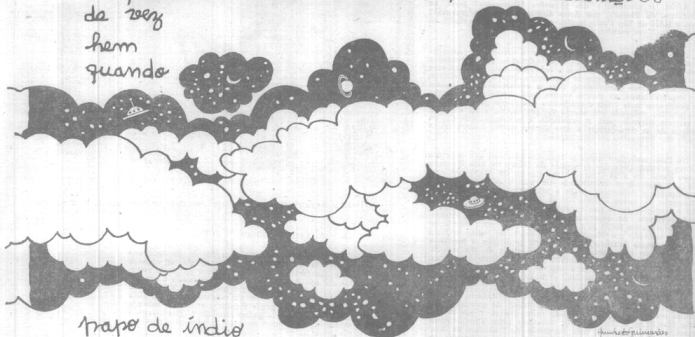
QUATRO POEMAS DE CHACAL

nuvens

nas alturas
onde
escava-
se
o espírito
da terra
hem
quando

ponto de vista

os mortos tecem considerações
os fortes correm quietos
as crianças brincam
e bordam desconsiderações



trape de índio

veiu um ômi de saia preta
cheio de caixinha e pó branco
qui eles disseram qui chamara açuri
ai eles falavam e nós fechamu a cara
depois eles arrepiaram e
nós fechamu o corpo
ai eles insistiram e nós començamos

meus de amores
e dos sacos de meus
dentes xingando
trape um cordão
pra angélica
tua fantasia



Fig.40: Colaboração de Chacal no *Suplemento Literário de Minas*: 4 de novembro, 1972, p. 6. Fonte: Acervo online *Suplemento Literário de Minas*.

cidade: parada estranha
aglomeração / linhas cruzadas / engarrafamento

estranha cidade parada
cristalização de caos tédio estupor escornada no espaço
veias abertas pedindo mais mais
sempre mais

cidade: parada sinistra
babel bélica
bando de gente a ir a algum lugar nenhum

infinito véu de pulsações
gases desejos dejetos
gestos palavras & balas
perdidas perdidas perdidas

cidade sinístrissima parada
tudo é recriado e se esfumaça
seus citreos seu rock and roll
luzes da ribalta refletem na sarjeta
what's going on
as prensas não podem parar
notícia notícia notícia
revista já vista já velha
reprocessando matéria
clonando idéia
novelha novelha novelha

cidade paradinha muito estranha
choque elétrico todo dia
a dias meses anos
desintegrar - bang big -
numa implosão final
impotentes para formatar
bilhões de bytes
trilhões de raios catódicos
em expressão inteligível

cidade : parada estranha
excesso exagero coisa fumaça
corpo crivado de bits
corpo crivado de bits
corpo crivado de bits

CIDADE

Chacal

Poema

CHACAL

[RIO DE JANEIRO RJ]
Poeta, autor de "A vida é curta pra ser
pequena", dentro outros.

Fig.41: Colaboração de Chacal no *Suplemento Literário de Minas*: janeiro, 1996.
Fonte: Acervo online Suplemento Literário de Minas.

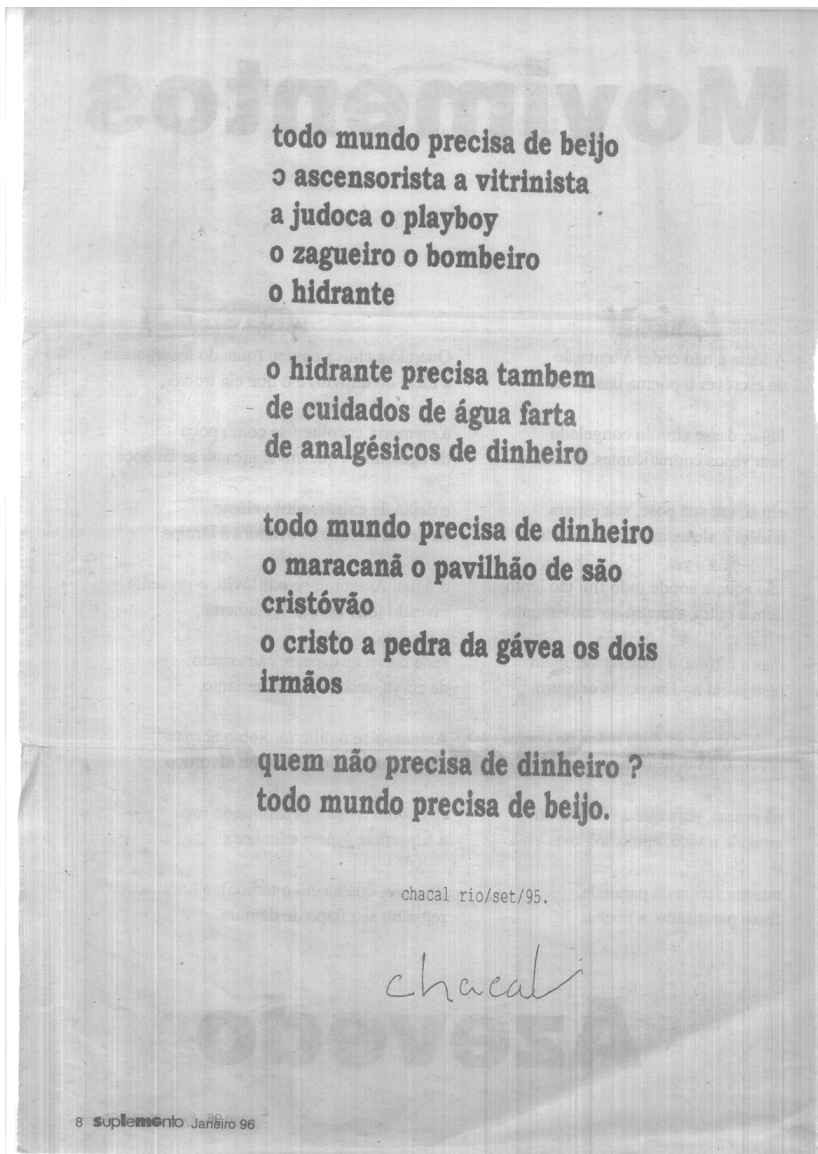


Fig.42: Colaboração de Chacal no *Suplemento Literário de Minas*: janeiro, 1996. Fonte: Acervo online Suplemento Literário de Minas.



Fig.43: Capa da revista *Escrita*, "A vez dos marginais", n.19, 1977. Fonte: Acervo NELIC.

O TRABALHO DOS POETAS MARGINAIS

CHACAL

chato e piolho

o chato é dessas classes baixas.
 só vive pelo grosso.
 o piolho das altas classes,
 intelectual frio racional,
 chama o outro de chato,
 pra não ehocar,
 já q ganas tinha,
 de chamar sacana safado escroto
 o chato, sem simportar, continua
 a coçar, sábio às escuras,
 sabendo q o outro,
 q atua às claras,
 choça muito mais a seus donos
 nos jantares aristocráticos,
 quampérium,
 que os possui e cultiva,
 gargalha com a luta das classes.
 ele sabe que os três, ele
 piolhos e chatos, são iguais:
 animais marginais.

CHARLES

a são cosme e damião

a noite é da noite e a potícia não esfria
 quem me quer não cabeu
 o cuidado entorna o copo e a cinza cai de bobeira
 depois feia cheia de ingratidão liga um fio qualquer
 pra dar um curto em quem circuita
 cansado de tanta interferência
 por um pouco de calma
 eu lembro quando tinha muito menos forçação de barra
 e ninguém se valia pra destruir
 nenhuma ampola vazia fazia sentido
 nenhum caminhão de leite passava sem assalto
 nenhum coração partido colava com caseolar
 e o divino espírito santo dava as asas na mangueira
 agora não é bomba nem alvo
 o desenho das letras faz outro sentido
 bêbados despreocupados deitum na cama do presidente
 enforcam-se palmeiras em favor dos navios
 que ao atravessar oceanos levam nos canhões a carne dos cocos
 cuspiendo na américa as balas viciadas da miséria

ADAUTO DE SOUZA SANTOS

...não dá pra entender o limite deste
 disbunde
 tomar uma coca-cola em qualquer bar da cidade
 se pudesse comer qualquer coisa no bob's
 o orelhão comeu a única ficha da gente
 y você com o dinheiro certo
 da passagem do ônibus
 você olha para sua mulher grávida
 y acha q seu filho pode pintar
 numa podre
 Q você não tem direito de jogar
 com a vida
 como o poeta jogou com os dados
 você quer desabutinar de vez
 mas a faca está espetando o seu peito
 você veste sua velha calça lee
 a camisa surrada
 amarra a tira de couro no pulso
 dá três tapas no barato
 no trabalho você diz pro patrão
 Q não vai trabalhar hoje
 porque está com dor de barriga
 y sente uma vontade
 quase metafísica
 de sangrá-lo como um porco
 você anda na rua
 y tropeça no espigão
 manda o sêrgio dourado
 pra puta Q o pariu
 Q o sufoco é grande
 Q você respira concreto
 y você precisa respirar a vida
 você senta na praça
 — não há praça
 vai na casa do amigo
 — está mais pirado Q você
 você chega na kitinete
 olha pra sua mulher
 acuriciando o ventre
 você dá o seu primeiro
 sorriso do dia...

Fig.45: Colaboração de Chacal na revista *Escrita*, 1977, p.12. Fonte: Acervo NELIC.

ELIAS FAJARDO DA FONSECA

POETAS DA PALAVRA CERZIDA: TONTAS COISAS, MARCAS DO ZORRO, O RAPTO DA VIDA.

Como vai a poesia hoje? Permanece restando ou foi sufocada pelas guitarras elétricas? Define-se a cada dia ou dilui-se entre os modernos vetulos de contaminação de massa? O poeta é um ser em extinção ou confundiu-se com o letreiro de música? Existe a poesia marginal ou é apenas mais um ritual? Como a poesia se encontra com os poetas: no ônibus, no meio do barulho do tráfego, na calçada da noite ou ainda entre a famosa torre de marfim? A poesia é vetulo de uma causa social ou deve valer por si mesma?

Para conversar sobre estas e outras questões, tentamos reunir quatro poetas contemporâneos. Mas os poetas são seres especiais. Cada poeta é uma cabeça, um estilo, um caminho. Não há dois iguais, nunca houve. Reunir quatro deles hoje para uma entrevista é coisa difícil, porque se o único de transformar a conversa num vaso de gatos. Conversa vai, conversa vem, eles naturalmente se agruparam em duas duplas: Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, e Tite de Lemos, e Chacal e Bernardo Vilhena, que acabaram correspondendo a duas tendências mas os meros ritmos dentro da poesia brasileira. Uma delas, sem desprezar a contemporaneidade, quer recuperar a tradição e aprofundar a pesquisa em todas as direções, encarando a poesia como forma de resistência. A outra, mais inventiva, busca as conversas das turnas de rua, optou pela alegria como forma de luta e está na agilidade da palavra como saída para a "gera-

ção do sufoco". Não foi, talvez, à toa, que, numa das conversas, Manuel Bandeira surgiu como a referência maior dos poetas Cacaso e Tite; na outra foi Oswald de Andrade o poeta que, inconscientemente, fez a cabeça de Chacal e Bernardo. Mas, como nem tudo são divergências — se é que há realmente divergências entre esses dois mestres da poesia brasileira —, surgiu como elemento comum, como figura de unidade acrílica, o poeta e compositor Caetano Veloso. Não deixa de ser remarcável coincidência esse fato, já que os quatro poetas entrevistados são também letras de sucesso e privilegiaram a forma cantada de poesia como um dado da modernidade.

Cacaso é um poeta volcânico, espontâneo, nele a poesia nasce nos borbotões. Publicou seu primeiro livro, *A palavra cerzada*, em 67. Depois vieram *Grupo escolar* (74), *Segunda classe*, com Luis Olavo Fontes (75), *Não corra lambão* (78) e *Mar de monstro* (82). Na música, tem parcerias com Sueli Costa, Nelson Angelo, Nobeli, Joquim, Francis Hime, João Donato, Catuloso Verpetto, Maurício Tapajón, Edu Lobo, Tominho, Horácio, Tom Jobim, Djavan, Soraia, Marçal, Dulce Nunes. O grande público talvez não conheça Cacaso, mas certamente não ignora esta canção: "Quem me vê assim cantando / não sabe nada de mim / dentro de mim moro um anjo / que tem a boca pintada..."

Tite de Lemos é um poeta mais elaborado que talvez tenha também os aspectos visuais do texto. Nele a falta de ornamentos cria espaços para a própria poesia. Pou-



FOTO JOSEMAR FERREI (CÂMARA TREU)

132

REVISTA DO BRASIL 2

REVISTA DO BRASIL 2

133

Fig.46: Entrevista de Chacal, Cacaso, Tite de Lemos e Bernardo Vilhena para a *Revista do Brasil*, ano 1, n.2, 1984, p.132-133. Fonte: Acervo NELIC.

‘Drops’, a poesia sem gravata



Chacal em “Drops de Abril”, um tabuleiro de doces poéticos

PAULO LEMINSKI

DROPS DE ABRIL, de Chacal. Brasília, 108 págs. Cr\$7.000.

Pensei em começar dizendo que ler a poesia de Chacal é fácil como tirar um doce da mão de uma criança. Assim, numa fórmula elegante, ligeiramente sibilina, eu faria alusão ao caráter infanto-juvenil da sua poesia e ao misterioso nome de “Drops de Abril”; destas precoces obras completas do mais badalado bardo da chamada “poesia marginal”.

Pensei, mas já voltei atrás. Primeiro, porque tirar um doce das mãos de uma criança, quem já tentou já viu que não é tão fácil assim. Depois, porque nem tudo são docuras na poesia chacalina. Há muito bombom e chicletes envenenados no tabuleiro de Chacal. Bombons e chicletes que deixam muita gente de olhos vermelhos, nariz e boca roxa, nomes, aliás, de três dos livros enfiados aqui. Qual a razão, não sei, nem me perguntem. A poesia de Chacal, como o chiclete, o jogo de amarelinha e o sítio de Pica-pau Amarelo, não precisa de nenhum alibi para existir. Daí, talvez, o irresistível, encanto lírico de tantos momentos destes “drops”, charme do lúdico, charme de “Uma Palavra”, que abre “América”: “Uma palavra / escrita é uma / palavra não dita é uma / palavra maldita é uma palavra / gravada como gravata que é uma palavra / galata como goiaba que é uma palavra gostosa”. Quem não tiver paladar para degustar esta “Uma Palavra” nada entende de poesia e, no Inferno, vai ser condenado a ler as obras completas de Lukács, por toda a eternidade.

“Lúdico” é a chave para a poesia de Chacal, esse menino que adora brincar de poesia. Na escola, quando todos os colegas queriam ser Batman, Tarzan ou Drácula, Chacal só queria ser poeta, quando crescesse. Ainda bem que não cresceu. E continuou poeta.

Quem lida com poesia, lida com o acaso e a sorte. Sorte de Chacal ter tido um tio chamado Oswald de Andrade, ressuscitado de sua suspensão, animado pelas convulsões dos anos 60.

Mas só a ressurreição de Oswald não explica o caso Chacal. Ele tem lá seus mistérios próprios. Não é qualquer poeta que me dá o prazer de certos registros agudos que encontro, aqui e ali, entre estes “drops” quem cobrem, com alguma simetria, todos os anos 70. Vejo neles outras presenças: a da Poesia Concreta, das letras de música popular, do mundo industrial e urbano que se abateu, irremediavelmente, sobre nós.

Checada à luz de um critério rigoroso, a poesia de Chacal, talvez nos apareça como desigual. Chacal não é um construtor, não tendo concluído seu curso de Engenharia, como é de domínio público. Isso não impede que tenha erigido algumas das casinhas mais gostosas da poesia dos anos 70, de vacas magras em matéria de poesia; anos quando tudo que houve foi um “nó-ser”, que se chamou ‘poesia marginal’.

Tão marginal foi essa poesia que, até hoje, ninguém conseguiu saber direito em que consistia. Tudo o que a reportagem conseguiu apurar sobre ela é que era duplamente incompetente. Incompetente enquanto produto e incompetente enquanto mercadoria.

Parce não passar de uma entidade mitológica criada pelo ensino universitário, que precisa inventar modas para preencher o espaço entre a poesia concreta dos anos 60 e nossos dias. Nunca se soube ao certo por exemplo que poetas representavam essa tal “poesia marginal”.

Chacal só soube muito tempo depois. Depois de muita vida. Depois de muita poesia.

PAULO LEMINSKI é poeta, autor de “Capitães e Relações” (Brasília) e compilador de músicas como “Verdura”.

Fig. 47: Resenha de Paulo Leminski a propósito do lançamento do livro de Chacal *Drops de abril*. Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 6, nov., 1983, p.55. Fonte: Acervo online Folha de S. Paulo.

plástico bolha

leve literatura

O rio e o mar

Afogaram-se os peixes no mar por falta d'água, morreu meu cão inchado feito uma bola, morreu Bolota. Mas eu fui ao enterro não, que a enchente a levou. Pra onde, eu não sei não, talvez pra água seca que afogou os peixes de ar. Ah, talvez você comece a me entender agora. É pena que eu te engane. Lê de novo este início, depois.

O rio barracento era uma torrente só. Muita casa caiu, muita gente sumiu e outro tanto de gente chorou na tristeza que a chuva pariu. E ali, bem perto dali, tudo há dias era só secura. Mas o barro do rio da rua lambeu as fendas do chão salgado do que já fora oceano, inundando suas rugas.

Só que, tadinhos, nesse impossível, os mil de mais de mil peixinhos embeberam-se de um marrom gosto de esgoto: cadê o sal do nosso azul? Veio a Bolota, durinha de tão inchada, e se juntou aos sofás que boiavam, aos pneus que boiavam e àqueles miles de peixinhos com as boquinhas em beijo pedindo ar, ah! Que cardume fúnebre.

E foi que no dia seguinte tava lá eu, a Bete, Pedrinho e o Alex, mergulhando naquele rio de mar, incomodando o urubú na Bolota, jogando peixe um no outro, felizes na nossa desgraça, criando montões de anticorpos. E as ideias que se misturam, as coisas que não casam, dizem que sou leso da cabeça, mas a Bete ainda fala comigo — eu acho.

A minha mente... às vezes boia.

Luciano Prado da Silva



DESTAQUES

ENTREVISTA COM **GEORGES LAMAZIÈRE**, POR **PAULO GRAVINA**

DESARIO POÉTICO: POEMAS BREVÍSSIMOS

NA COLUNA PUZZLES, **STELLA CAYMMI** ESCRIVE SOBRE COMO ERA COTIDIANO DO AVÔ, **DORIVAL**

POEMAS DE **ADÉLIA PRADO**, **CHIARA DI AXOX**, **LEANDRO JARDIM**, **ALICE SANT'ANNA**, **MARIANO MAROVATTO**, **PAULO VITOR GROSSI**, **ISMAR TIRELLI NETO**, **JOVINO MACHADO**, **MIGUEL DEL CASTILLO**, **WILMAR SILVA & CHACAL**

TEXTOS DE **FRED COELHO**, **ISABEL DIEGUES**, **RITA BRÁS**, **FABIO BASTOS & ANTONIO MATTOSO**

Fig.48: Capa do jornal *Plástico Bolha*, ano 4, n.27, nov./dez., 2009. Fonte: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb27.pdf>

VÁRIOS POEMAS

por CHACAL

bem-vindaressacir
engendrara toda hora
em todo lugar
nasce uma palavra

— bem-vinda!

quando perderes o sentido
esvoaça daqui
descansa em paz**Vento Vadio**às vezes vem um vento
e levanta a aba do pensamento
jogando meu chapéu
pra lá da possibilidade.**Prezado cidadão**colabore com a Lei.
colabore com a Light.
mantenha luz própria.**mirabel**você passa e fica
figura contra o sol
colada na retinade repente quando
você me ultrapassa
fica a impressão
que se eu piscar o olho
presa você ficavocê passa e brilha
farol na minha neblina
quando você passa
seu ectoplasma fica**Ópera de pássaros**A objetividade da fotografia é uma falácia.
Erra quem acha que ela retrata o real.
O que há é que quando o fotógrafo diz:
— olha o passarinho!
Uma ave de asas oblongas sai de dentro da câmera
com uma paleta de cores e um embornal de pincezinhos.
Sobrevoa a cabeça do fotógrafo... sobrevoa a cabeça do fotógrafo
e de lá, pinta a cena.
Em suma, a fotografia é uma ópera de pássaros.**deixa pra lá**sabe essas unhas do pé
que a gente tira com a mão
pra ficar brincando? pois é,
naquela loucura toda
perdi a que mais gostava**Drama familiar**mais um berro histerico
e mato um**e as couves**e as couves de bruxelas?
quem— a não ser eu —
ouve elas?ninguelas
ninguelas

Fig.49: Colaboração de Chacal no jornal *Plástico Bolha*, ano 4, n.27, nov./dez., 2009. Fonte: <http://www.jornalplasticobolha.com.br/downloads/pb27.pdf>



Fig. 50: Capa do jornal *Plástico Bolha*, ano 7, n. 30. Fonte: Acervo NELIC.

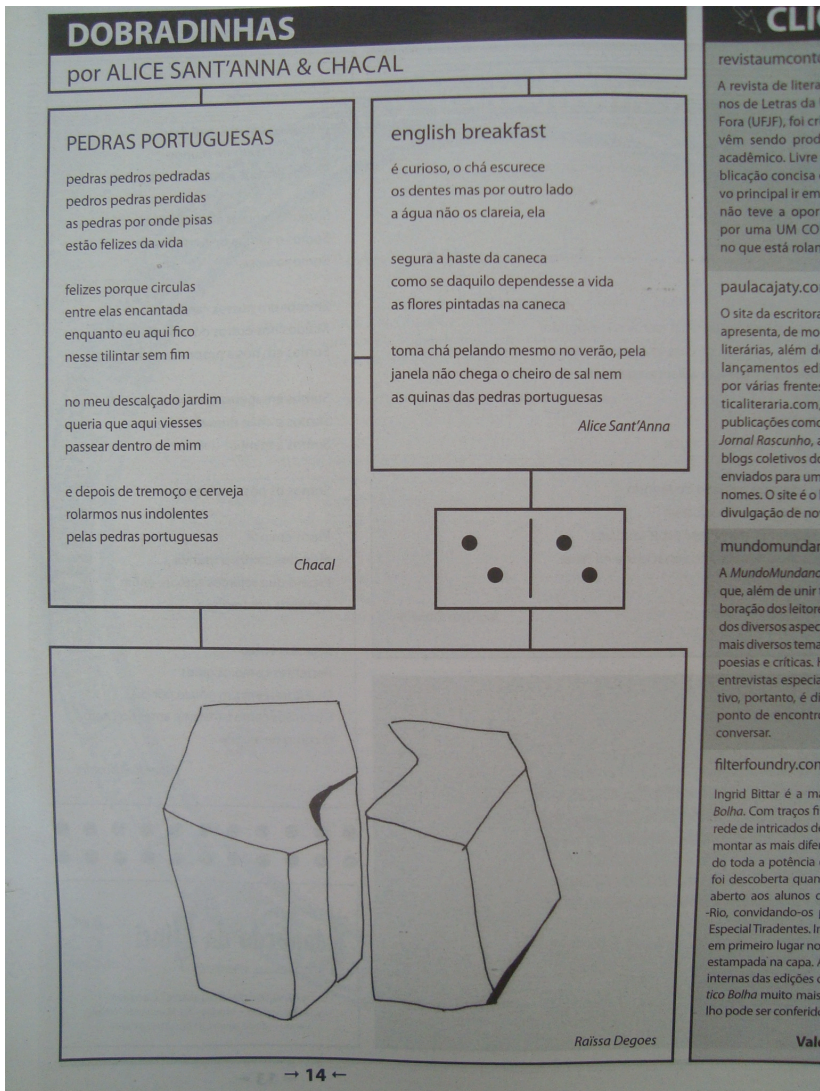


Fig. 51: Colaboração de Chacal no jornal *Plástico Bolha*, ano 7, n. 30, p. 14. Fonte: Acervo NELIC.

joão vargas



"rio"
 o rio é basicamente o mar o mar é o amor ancor o mar atlanticamente amar
 o rio é basicamente o riso amor humor humor ancor insintivamente gozar
 água na boca é a guanabara o apscador é jóia rara
 pela curvas desse rio ninguém vai morrer de frio
 porque é só se espreguiçar no sol que sai detrás do mar.

Chacal

Fig.52: Colaboração de Chacal em *O Carioca*, n.1, p.1. Fonte: Acervo NELIC.



Fig. 53: Texto de Chacal na revista *O Carica*, n.1, p.12-13. Fonte: Acervo NELIC.

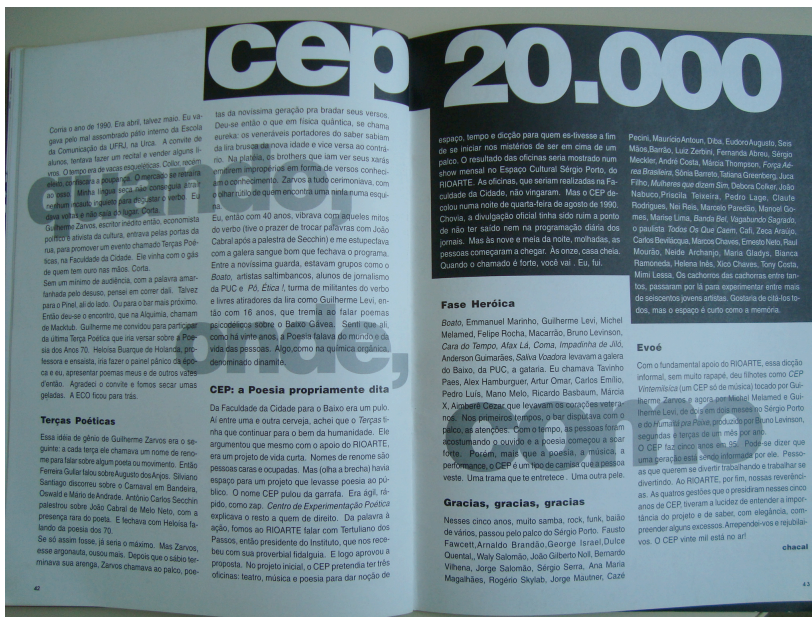


Fig. 54: Texto de Chacal na revista *O Carioca*, n.1, p.42-43. Fonte: Acervo NELIC.

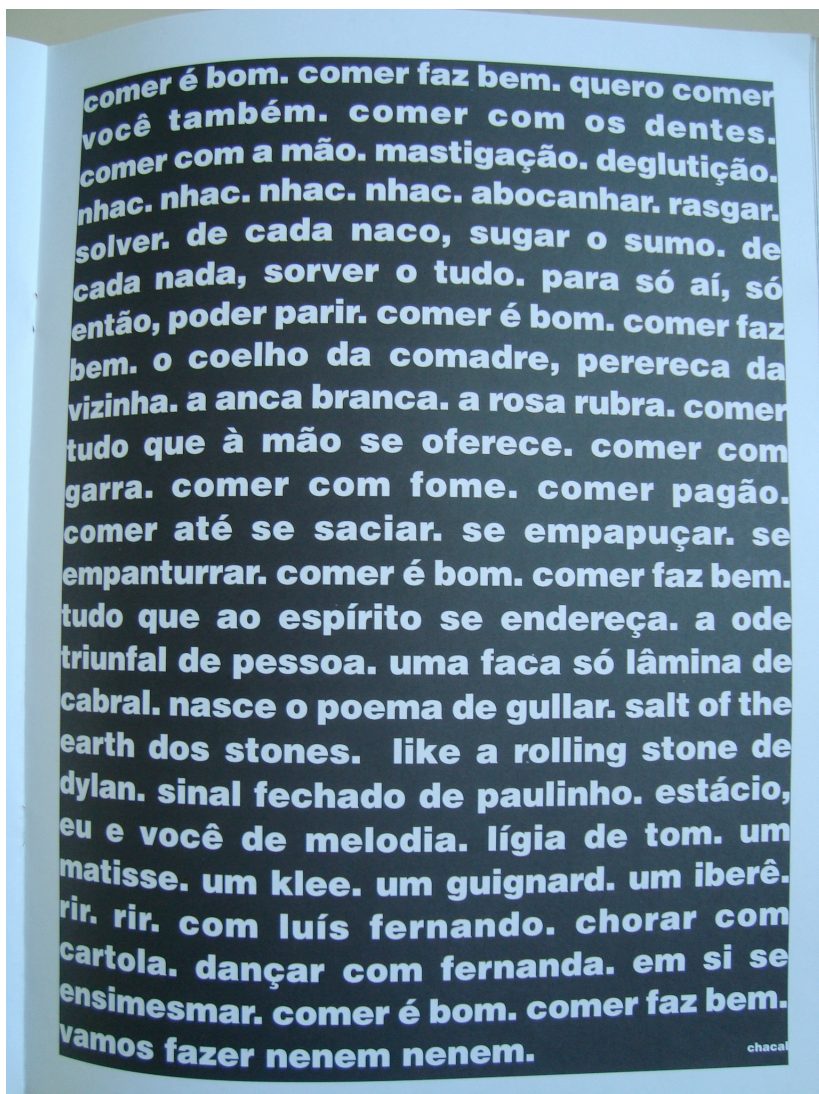


Fig. 55: Colaboração de Chacal na revista *O Carioca*, n.3, p. 29. Fonte: Acervo NELIC.

